

أفرا

ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر



اقرا

تصديقاً لاولئك كل شهر
[٤٤٢] ديسمبر - ١٩٧٨

5

رئيس التحرير

دكتور محمد أحمد العزب

ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر



دار المعارف

مَدْخُلُ

إذا كان التمرد في الشعر العربي المعاصر يشكّل ظاهرة أوظواهر حقيقية تلوح بارزة على نحو من التجسّد الوجودي - فقد يصبح إلقاء نظرة تاريخية مجملة على إرهابات ظواهر التمرد في الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر قضية صميمة ، حتى لا تبقى الظاهرة المعاصرة معلقة في فراغ تاريخي ، وغير قادرة على الجدل والمقارنة مع نظائرها وأضدادها جميعا .

إن التسلسل التاريخي في النظر إلى هذه القضية ، مهما كانت ظواهر التمرد في القديم مفرقة أو مسطّحة أو عابرة - يعطى كلاً من القديم والمعاصر حجمه الحقيقي ، ويتيح للنظر النقديّ أن يستبطن حقائق الأشياء ، وأن يقيم مقارناته على واقعٍ تاريخيٍّ متعادلٍ ، وليس على احتواء جانب وإهدار جانب آخر ، ويؤكد في النهاية أن ظواهر التمرد المعاصرة فعلاً فنيّ حقيقي وم شروع مهّدت له إرهابات كثيرة إن لم

تستطع أن تفرض حلولها الكامل فقد أعطت الحركة الفنية المعاصرة مبرر قيامها بهذا الفعل وهذا الحلول .

١

وقد بدأ الشعر الجاهلي يرسى تقاليده الفنية من خلال نماذجه الرائعة ، واستجاب تماما في إرسائه لهذه التقاليد إلى روح الطبيعة البيئية والفكرية والحضارية ، فقلب طرفه في الصحراء المترامية ، وفيما تموج به هذه الصحراء من حياة وأحياء ، وفيما يربط بين أحيائها من علاقات ومواضع وقد تناول كل هذه الجوانب بغير قليل من الاحتفاء الشكلي الذي برز في فحولة الأسلوب ، وصلابة الصياغة ، ووحدة البيت ، وتوحيد القافية ، والابتداء بذكر الأطلال ، وبكاء الأحباب ، ووصف الرحلة ، والناقة ، والصحراء ، ليخلص من كل أولئك إلى موضوعه الأساسي ، ولعله يختم قصيدته في النهاية بمجموعة من الحكم ، أولعله يشيع هذه الحكم في تضاعيف قصيدته متزعا مفردات الحكمة من مجموع التجارب والمشاهدات التي يعيشها الجاهلي في صحرائه هذا النوع من الحياة^(١) .

(١) العصر الجاهلي يتدأ من قبل ظهور التاريخ إلى ظهور الإسلام ، ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الأولى (من قبل التاريخ إلى القرن الخامس للميلاد) - والعصر الجاهلي قبل الإسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد إلى ظهور الإسلام سنة ٦٢٢ م) - ومن شعرائه : المهلهل التغلبي ، وامرؤ القيس . والباغة الذبياني ، وزهير بن أبي سلمى ، وعنترة العبسي ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد ، وأعشى قيس والحارث بن حلزة . وليد بن ربيعة ، وأمية بن أبي الصلت ، وعامر بن الطفيل ، والشفري ، وعروة بن الورد العبسي .

ولكن الحركة الشعرية الجاهلية لم تمض على هذا النحو الوادع في إرساء تقاليدھا الفنية ، وتشيت دعائم هذه التقاليد ، وإنما اعترضتها أول حركة تمرد في الشعر العربي متمثلة في شعر الصعاليك الذين شقوا عصا الطاعة وخرجوا على الإجماع الشعري ، وإن ظلت لعينهم هي لغة الشعر الجاهلي باستثناء قليل من الدمثة اللغوية التي اصطنعها بعضهم اصطناعا ليدنو بها من روح الجماهير التي يريد تحريكها في اتجاه الغضب الاجتماعي على وضعية الفوارق الباهظة . .

لقد ظلت لغة الشعر الجاهلي سائدة في شعر الصعاليك من حيث معجمها الشعري ونسقها العروضي . ولكنها لم تستطع أن تواجه تمرد هذا الشعر على تمديد القصيدة من خلال شعر المقطوعات ، وانقلابه على تعدد الأغراض من خلال شعر الوحدة الموضوعية ، وثورته على المقدمات الطللية من خلال مواجهته لموضوعه المراد ، وغضبه على الروح القبلية من خلال تعاطفه مع الطبقة الكادحة التي هو واحد منها ، ورفضه لتفتت البناء من خلال القص الذي يكون الشيء فيه مبنيا على شيء (١) .

ومن الحق أن نقول : إن تمرد شعر الصعاليك كان في المقام الأول تمردا على مضمون الشعر الجاهلي ، (وكما تحلل هؤلاء الصعاليك من «العقد الاجتماعي» بينهم وبين قبائلهم تحلل شعراؤهم من العقد الفني الذي تعارف عليه شعراء القبائل ، وألغوا من شعرهم الشخصية القبلية التي كانت تذوب فيها شخصيات شعراء القبائل ، فلم يعد تعبيرا عن قبائلهم ولا صحيفة لحياتها ، وإنما أصبح تعبيرا عن شخصياتهم الفردية ، وصحيفة لأحواهم لا يشاركهم فيها غيرهم ، وسجلا لحياتهم المتمردة الثائرة بكل ما تنطوي عليه من خير وشر ، وكل ما يدور فيها من (١) انظر . الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - للدكتور يوسف خليف .

بطولة ومغامرة وصراع من أجل الحياة ، وتصويرا لمواقف الاضطهاد والعنصرية التي وقفها منهم مجتمعهم ، وإعلانا لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية ، فجاء شعرهم صورة جديدة وطريقة في الشعر الجاهلي ، بل في الشعر العربي كله على مر عصوره واختلاف بيئاته (١) .

(ويمكن أن نميز فيهم ثلاث مجموعات :

مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم مثل حاجز الأزدي وقيس بن الحداية وأبي الطمحان القيني .

ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك بن السليكة ، وتأبط شرا ، والشنفرى ، وكانوا يشركون أمهاتهم في سوادهم ، فسموا هم وأضرابهم باسم أغربة العرب .

ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلعاء ولأبناء الإماء الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا ، وحيث قد تكون أفراداً مثل عروة بن الورد العبسي ، وقد تكون قبيلة برمته مثل قبيلتي هذيل وفهم اللتين كانتا تتزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالي . وتتردد في أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع ، كما تنوح أنفسهم بثورة غارمة على الأغنياء والأشحاء (٢) .

وهكذا بزغت أول حركة تمرد فني في شعر هؤلاء الشعراء الصعاليك .

(١) د . يوسف خليف - حركات التجديد في الأدب العربي - (بالاشتراك) - ص ٢٨ .

(٢) د . شوقي ضيف - العصر الجاهلي - ص ٣٧٥ .

وفي عصر صدر الإسلام^(١) يمكن أن نمر مرورا عابرا ، لأن هذا العصر لم يشهد ظاهرة من ظواهر التمرد في الشعر العربي ، وإنما كان كل ما فيه استجابة لواقع جديد هو الإسلام وبديهي أن الشعر في هذه المرحلة لم يتمرد للحركة الإسلامية قبل أن تجيء ولم يستطع أن يتمرد عليها بعد أن جاءت ، مما يؤكد أنه اكتفى تماما بأن يكون صدى لما يحدث أو تعبيرا عما يجيء وكل ما فيه لا يتجاوز أن يكون احتواء مضمون عقائدي أهدهته إليه الحركة الإسلامية في زحفها الغلاب ، مما يميل به إلى جانب التجديد إذا شئنا وليس إلى جانب التمرد .

وعلى النقيض من شعر الصعاليك لم يكن صدى لواقع خارجي ، ولم يكن تعبيرا عن حركة الاجتماع الجاهلي ، ولم ينتظر أن يُهدى إليه الواقع التاريخي مضمونا يتمرد به على المضامين المعاصرة ، ولكنه رفض واقعه الخارجي. وانشق على حركة الإجماع الرتيبة ، وتمرد على مضمون الحياة المعاصرة له استشرافاً إلى مضمون جديد . . وهذا هو الفرق بين التمرد والتجديد .

ولقد حاول بعض الباحثين أن ينقب في هذا العصر عن نتوءات شعرية يمكن أن تستوقف الحركة النقدية ، ولكنه لم يوفق إلا في إضفاء نوع من القداسة الدينية على حركة الشعراء المخضرمين الذين أدركهم هذا العصر ، فتنفسوا هواءه الجديد ، وعاشوا تحت شرفاته قائلين ومناضلين ، (فقد أتم الله على هؤلاء الشعراء نعمة

(١) عصر صدر الإسلام يبتدئ من ظهور الإسلام حتى قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) ومن أبرز شعرائه : حسان بن ثابت ، وكعب بن زهير ، وليد ، والحطيئة ، والنابغة الجعدي .

الإسلام ، وانتظم كثيرون منهم في صفوف المجاهدين في سبيل الله داخل الجزيرة العربية ، وفي الفتوح ، وهم في ذلك كله يستلهمون الإسلام ، ويعيشون له ، ويعيشون به ، يريدون أن ينشروا نوره في أطباق الأرض ، وقد مضوا يصدرون عنه في أشعارهم صدور الشذا عن الأزهار الأرجة (١) . هذا هو مقاله الدكتور شوقي ضيف ، وهو قول يضاف على هؤلاء الشعراء نوعا من البطولة الدينية نحن لاننكرها ولانستطيع أن ننكرها ، ولكن سلوك هؤلاء شيء وشعرهم شيء آخر ونحن هنا ملقون بأسماعنا للشعر لالتراجم الرجال .

٣

وفي العصر الأموي (٢) - لاحت بوادر التمرد الشعري ، وإن جنح سائر الشعر إلى التردد بين التقليد والتجديد ، فإذا كان من الحق أن شعراء هذا العصر جعلوا من المدح ، امتدادا للمدح القديم ، ومن النقائص امتدادا للهجاء الجاهلي

—

(١) د . شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص ٥ .

(٢) العصر الأموي يبتدئ من قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) إلى سنة (١٣٢ هـ) سنة قيام الدولة العباسية . ويقسمه مؤرخو الأدب إلى أطوار :
الطور الأول من قيام الدولة الأموية سنة ٤١ هـ إلى ذهاب معاوية بخلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ .

والطور الثاني من خلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ إلى خلافة يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ . وخلفاء هذا الطور مروان وابنه عبد الملك فالوليد فسلیمان فعمر بن عبد العزيز .
والطور الثالث من ولاية يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ إلى انقضاء الدولة الأموية سنة =

والإسلامي ، ومن شعر العصبية امتداداً لشعر الفخر بالأصول - فإن من الحق أيضاً أن شعر الغزل قد عطف بالشعر ناحية الدمثة اللغوية والقص الشعرى وصوغ المصامير الرفيفة في مقطوعات ، وكل هذه الحوالب هي إلى التجديد أقرب منها إلى الترد . ورتما لانستى من ذلك حتى الغزل اللاهى الذى مارسه أمثال عمر بن أبى ربيعة والأحوص والعرجى ، لأنه انحناء على لذات الذات وليس تمرد القيمة من القيم . ونحن نعرف أن الترد ينطلق أساساً من الإحساس بالتزام قيمة أو قضية ، أما هؤلاء الشعراء الغزلون فماذا كانت قصيتهم ؟ لقد كان يمكن لهم أن يكونوا متمردين بهذا الشعر الغزلى لو أنهم وجهوه أساساً لفضح وضعية اجتماعية حائرة ، أو رفض وضعية اجتماعية جائرة ، ولكنهم تناولوا هذا اللون الشعرى من وجهة انهازية بحتة أوتكاد . فابكفثوا فيه على لذاتهم الذاتية وأتبعوا حسهم الجنسى تصويراً وتضخياً وما هكذا يكون الترد .

غير أن هناك لونا من الترد السياسى ظهر فى هذا العصر من خلال شعراء الشيعة الموالين لعلى ، والخوارج الذين رفضوا فكرة الخلافة فى بيت أوطائفة ، وناهضوا فى ذلك الأمويين الذين نظروا إليهم على أنهم اغتصبوها اعتصاباً وأحالوها إلى ملك عصوص ، وكذلك من خلال الشعراء الزبيريين الذين ناصروا عبد الله بن الزبير . وغير خاف أن الخوارج من بين هؤلاء هم وجه الترد الواضح والصحيح فى هذا العصر ، لأنهم كانوا يمثلون انشقاقاً وانقلاباً على الإجماع السائد .

أما الشيعة والزبيريون فقد كانت نظرهم السياسية إلى الخلافة سلفية محضة فيينا

= ١٣٢ هـ . ومن خلفاء هذا الطور : يزيد بن عبد الملك ، وابنه الوليد بن يزيد . ومن شعرائه البارزين : عمر بن أبى ربيعة ، والأحطل ، والفرزدق ، وجريز ، والكميت ، وعبد الله بن قيس الرقيات ، وعمران بن حطان ، وقطرى بن الفخاءة ، والطرماح .

ينادى الشيعة بالحصار الخلافة أو وجوب انحصارها في آل البيت - نادى الزبيريون في انحصارها أو وجوب انحصارها في قریش وهذا من الوجهة السياسية الإسلامية مرفوض المبدأ وإن كان مبررا من وجهة النظر التي ناطت دعوتها في هذا الصدد برجال معينين .

(ولكل فرقة من هذه الفرق في شعرها طوابع تميزة فيينا يميز مثلا شعر الخوارج بتصوير استبسالهم في الحروب وتهافتهم على حياض الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، نرى شعر الشيعة يتميز بكثرة ماذرفوا على أئمتهم المستشهدين من دموع غزار ، مطالبين برد السلطان إلى أصحابه الشرعيين)^(١) .

وهكذا يلوح واضحا أن هؤلاء الشعراء قد استحدثوا فكرة الالتزام السياسي ، وناضلوا تحت رايتها ، وأن شعرهم في إطار هذه الفكرة قد تميز بالوحدة الموضوعية ، والجدل العقلي وجريانه على سنن المقطوعة أكثر من جريانه على سنن المطولة .

قد يكون التجديد في شعر هذا العصر مختلطا إلى مدى ما بالتمرد ، ولكننا مع ذلك لانستطيع أن نغفل ملاحظة هذه الانتفاضة السياسية الماردة منها خالطت غيرها أو تشابكت تخومها وتخوم أخرى بلا حدود .

(١) د . شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص ٦ .

وفي العصر العباسي^(١) بدأت قلاقل التمرّد تتواتر على الشعر العربي : ففي الطور الأول منه أخذ الشعراء ينقضون على الطريقة الجاهلية ، وإن كانوا قد ارتطموا وصخور التقليد الرهيبة الجاثمة ، (لكنهم حاولوا الخروج من تلك القيود على الأقل من العصر العباسي الأول ، عصر حرية القول ، وأصبح حديث الشعراء في مجلسهم انتقاد تلك الطريقة ، وأقدم ما بلغنا من هذا القبيل اجتماع مطيع بن إياس بقُتي من أهل الكوفة ، ففاوضه بشأن ذلك ، فقال :

(١) العصر العباسي يتبدئ من ظهور الدولة العباسية سنة (١٣٢ هـ) إلى سنة (٦٥٦ هـ) ويقسمه مؤرخو الأدب إلى عصور :

العصر العباسي الأول من قيام الدولة سنة ١٣٢ هـ إلى أول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ .
والعصر العباسي الثاني من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ إلى استقرار الدولة الموحية في بغداد سنة ٣٣٤ هـ .

والعصر العباسي الثالث من استقرار الدولة الموحية سنة ٣٣٤ هـ إلى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ .

والعصر العباسي الرابع من دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ إلى سقوطها في أيدي التتار سنة ٦٥٦ هـ .

ومن أبرز شعراء هذا العصر العباسي : بشار بن برد ، وأبو العتاهية ، وأبو نواس ، وأبو تمام ، ومسلم بن الوليد ، وابن الرومي ، وابن المعتز ، والبحتري ، والمتنبي ، وأبو فراس ، والشريف الرضي ، وابن هاني الأندلسي ، وأبو العلاء المعري ، وابن خفاجة الأندلسي ، وابن زيدون ، والطبرائي ، والبهاء زهير ، وابن الفارض .

لأحسين من يدر يحاربها القطلا
تلاحظ عيني عاشقين . كلاهما
ومن حيلتي طي ووصفكما سلما
له مقلة في وجه صاحبه ترعى^(١)

وكان ذلك لسان حال أكثر الشعراء وإن لم ينظموه ، ومن جاهر به منهم
أبونواس ومن أقواله التي يستدل بها على إنكاره طريقة القدماء قوله :
لا نيك لي ولا تطرب إلي هند
واشرب على الورد من حمراء كالورد
ومن هذا القبيل قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابتة الكرم^(٢)
ولما سبغت الخليفة على اشتهاره بالتمر وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره وكأنه
كافه الرجوع عنها إلى النظم على طريقة الجاهلين فقال :

أمر شعرك الأطلال والثرل القفرا
دعاني إلى نعت الطلول مساط
فسمعاً أمير المؤمنين وطاعة
فقد طالما أزرى به نعتك الخمر
تضيق ذراعي أن أرد له أمراً .
وإن كنت قد جشمتني مركباً وعراً

فجاءه بأن وصفه الأطلال والقفرا إنما هو من خشية الإمام ، وإلا فهو عنده
فراغ وجهل ، واقتدى به أبو العتاهية ومن جاء بعده^(٣) .

وهكذا بدأت قلائل التمرد أكثر من شاعر وأكثر من ناقد كذلك :
الجاهلي ، وحمل لواء هذا التمرد أكثر من شاعر وأكثر من ناقد كذلك :
(فأما بشار فسن للشعراء أن يزاوجوا مزوجة دقيقة بين عناصر الشعر التقليدية
وعناصره التجديدية ، بحيث يتداخل فيه تيار القديم الموروث دون تعويق لتيار

(١) الأغاني - ١٠٣ ج ١٢ .

(٢) العبدية ١٥٥ ج ١ .

(٣) جرجي زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية - الجزء الثاني - ص ٤٣ - ٤٤ .

الحديد المستحذت وسيوله الحضارية والاجتماعية والعقلية .
 وكان تأثير هذه السيول في أبي نواس أشد عمقاً وأكثر حدة ، فتعمق في
 مذاهب المتكلمين وأسرف على نفسه في اللهو والجون .
 وعكف أبو العتاهية على الحكمة الفارسية والهندية واليونانية عكوفاً أفضى به إلى
 تنويع واسع في أشعار الزهد والمواعظ والأمثال .
 وجذب مسلم بن الوليد الشعراء إلى أبيه الشعر المحكمة الشائخة مع التدفق
 الشديد في المعاني ، والإكثار من ألوان البديع .
 أما أبو تمام فامتزج الشعر عنده والفلسفة امتزاجاً رائعاً بحيث أصبح معرضاً
 باهراً لطرائف البديع وطرائف المعاني والأخيلة الباردة (١) .
 ولكن أبا نواس لم يكتف - من بين شعراء هذا العصر - بما أسلف من قول
 مشق على تقاليد الجماعة ، وإنما واصل ثمره حتى اقتحم به أهباء الظاهرة
 الميتافيزيقية ، ولقد روى له الجرجاني أبياتاً ماردة مثمرة في هذا الصدد . فهو
 يقول :

أنا مالى وللرباط وللفزو والفدا
 لست ممن يطوف في عرفات ولا منى (٢)

ويقول :

يا عاذلى فى الدهر : ذا الهجر لا قدر صح ولا جبر
 ما صح عندى من جميع الذى يذكر إلا الموت والقبر

(١) د . شوقي صيف - العصر العباسي الأول - ص ٥ - ٦ .

(٢) الوساطة بين المتبى ونخصومه - ص ٤٦ .

فاشرب على الدهر وأيامه
ويقول :

عاذلتى بالسفاه والهجر
باح لسانى بمضمر السر
بين رياض السرور لى شيع
موقنة بالمات جاحدة
وليس بعد المات منقلب
ويقول :

أترك لذة الصهباء نقدا
حياة ثم موت ثم بعث
ويقول :

فدع الملام فقد أطعت غوايتى
ورأيت إثار اللذاذة والهوى
أحرى وأحزم من تنظر آجل
إنى بعاجل ما ترين موكل
ما جاءنا أحد يجبر أنه

ويعلق القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني على هذه الأبيات بقوله :

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٥٠ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه - ص ٥٠ . وبيضة العقر مثل لما لا يكون .

(٣) المرجع السابق - ص ٥٠ .

(٤) المرجع السابق - ص ٥٠ .

(فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر -
لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت
الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ،
ولو جب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيري وأضرابهما ممن تناول رسول الله
ﷺ ، وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين
متباينان ، والدين بمنزل عن الشعر (١) .

هذا حكم رجل من فضلاء الكتاب والفقهاء (٢) على تمرد أبي نواس الشعرى
الذى شارف به عوالم الرفض والإنكار ، وهو حكم إن دل على شيء فإنما يدل
على أن نقاد الشعر كانوا يستجيبون في هذا العصر لهواتف التمرد التى تتنادى بها
أصوات شعرية من هنا وهناك ، وعلى أن ظاهرة الفصل في الشعر بين الفن والدين
كانت قد أخذت طريقها إلى البروز والتجسد مما لا يجدى معها إنكار منكر أو
تجاهل عارف بحقائق الأشياء .

وهنا لا ينبغي أن تغفل ظاهرة شعر التصوف وما أحدثه في مضمون الشعر وفي
شكله اللغوى من تمرد حقيقى : ففي المضمون انتقلت القصيدة من الوصف والمدح
والهجاء والرثاء إلى السباحة في عالم العلاقات الروحية والميتافيزيقية ، وفي اللغة
تهدم حائط المصطلح القاموسى ، وخرجت الكلمة عن معناها فيه بلا حدود !
ولكن تمرد الشعر في هذا العصر العباسى على مضمون الشعر التقليدى لم يكن
كل مظاهر التمرد ، فلقد أحدث تمرداً آخر على الشكل ، بدأ باحثاً منقياً عن أوزان

(١) المرجع السابق - ص ٥١ .

(٢) قال ابن خلكان : (كان فقيهاً أديباً شاعراً ، ذكره الشيخ أبو إسحق الشيرازى في كتاب

طبقات الفقهاء) - انظر ترجمته في الوساطة - ص : هـ .

جديدة وإيقاعات جديدة ليصوغ فيها تجربته الشعرية الجديدة . فوقَّ إلى بعض من هذه الأوزان وهذه الإيقاعات : كتفوذه إلى وزني المضارع والمقتضب اللذين سجلهما الخليل بن أحمد حين وضع نظرية العروض^(١) ؛ كما اكتشف الشاعر العباسي أيضاً وزن المتدارك أو الخيب (ويقال : إن الخليل لم يسجله في عروضه ؛ إنما سجله تلميذه الأنخفش ، ولكنه إن كان لم يقترح له اسماً فإنه عرفه ونظم منه أشعاراً مختلفة)^(٢) .

وإلى جانب ذلك شاع في هذا العصر استعمال عكس البحور ، كالذي فعله عبد الله بن هرون بن السميدع البصري (ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت في معجمه وهي في مديح الحسن بن سهل وزير المأمون ، وأولها :

قربوا جماهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربون
خلفوك ثم مضوا مدلجين مفرداً بهمك ما ودعوك

وإذا أنعمنا النظر فيها وجدناها تجري على وزن من أوزان الخليل المهملة ، هو عكس وزن المنسرح ، فوزنها مفعولات مستفعل فاعلن ، وربما كان أهم شاعر نابه عني بصنع أشعار على تلك الأوزان المهملة هو أبو العتاهية ، فقد روى له ابن قتيبة قوله^(٣) :

للمنون دوائر يدرن صرفها هن ينتقينا واحداً فواحداً

(١) أنظر : العصر العباسي الأول - للدكتور شوقي ضيف - ص ١٩٤ .

(٢) د . شوقي ضيف - العصر العباسي الأول - ص ١٩٤ .

(٣) الشعر والشعراء - ص ٧٦٦ .

وقوله :

عتب ما للخيال خبريني ومالى لا أراه أثنى زائراً مذ لىالى

وورن البيت الأول فاعلن مستفعلن مرتين فهو عكس البسيط : بينما وزن البيت الثانى فاعلن فاعلاتن مرتين وهو عكس وزن المديد . والوزنان جميعاً من الأوزان المهمة التى تستبطن من دوائر الخليل^(١) .

ولم ينحصر تمرد الشعراء فى هذا العصر فى مواجهة الأوزان التقليدية وحدها ، وإنما امتد ليشمل مواجهة القافية كذلك . فاستحدثت الشعراء ما سموه بالمزدوج والمسمطات . (أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد فى الأبيات بل تختلف من بيت إلى بيت ، بينما تتحد فى الشطرين المتقابلين ، وعادة تنظم من بحر الرجز)^(٢) .

(والمسمطات قصائد تتألف من أدوار ، وكل دور يركب من أربعة شطور أو أكثر ، وتتفق شطور كل دور فى قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بقافية مغايرة ، وفى الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة فى الأدوار المختلفة ، ومن أجل ذلك يسمى عمود المسمط ، فهو قطبه الذى يدور عليه ، وإنما سمي مسمطاً من المسمط ، وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة ، وكذلك كل دور فى المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى فى قافية الشطر الأخير)^(٣) .

ثم كان التمرد الخطير الذى تمثل فى الموشحة ونظامها . (ويخالف نظام القصيدة التقليدية من وجهين :

(١) د . شوقى ضيف - العصر العباسى الأول - ص ١٩٥ - ١٩٦ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٣) للمرجع السابق - ص ١٩٨ - ١٩٩ .

الوجه الأول : أنه يتألف من صوتين أو لحنين .

والوجه الثاني أن كل صوت تجرى فيه شطور متتابعة ، وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من أربعة أو ستة ، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة ؛ فهي المركز الذى تدور عليه أو الفلك الذى تجرى فيه ، أما الصوت الثانى فيتألف عادة من شطور ثلاثة ، وقد يزيد إلى سبعة ، ولا يلتزم فيه سوى الوزن ، أما القوافي فتختلف من دور إلى دور ، أما فى الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة فى جميع الشطور إن تألفت من شطور وفى الشطور المتقابلة إن تألفت من أبيات ذات شطرين . .

وواضح أن الموشحة تخالف القصيدة : فالوحدة فيها ليست البيت المفرد وإنما القطعة المركبة ، وقد تؤلف من وزن واحد ، وقد تؤلف من وزنين ؛ فلكل صوت أو لحن وزنه الخاص ، وقد تفتنوا تفنناً واسعاً فى أشكالها وصورها . واستحدثوا فيها أوزاناً جديدة ولدوها من الأوزان القديمة ^(١) . كما استحدثت المشاركة الدوبيت والموالي ^(٢) .

(١) د . شوقي ضيف - فى النقد الأدبى - ص ١٠٤ .

(٢) الدوبيت مأخوذ من الفارسية بدليل اسمه ، وسمى بذلك لأنه ينظم بيتين بيتين (ودو بالفارسية : اثنان) وهو مشهور عند الفرس بالرباعى ، ووزنه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن : يقول بعضهم :

قد أقسم من أحبه بالبارى أن يبعث طيفه مع الأسحار
يا نار أشواقى به فاتقدى ليلاً فعساه يهتدى بالنار

أما المواليا فأول من نظمها بعض صنائع البرامكة بعد نكبتهم ، فكانوا ينوحون عليهم به . يكثر من قولهم : (يا موالى) لعرف بهذا الاسم ، وهو مشهور بين عامة مصر - (تاريخ الأدب العربى - أحمد حسن الزيات - ص ١٦٠ - ١٦١) .

(ونشأ في أثناء ذلك علم حاص يبحث في أحوال الكلمات الشعرية سموه علم قرض الشعر ، لا من حيث الوزن والقافية ، بل من حيث حسن الألفاظ وقبحها للشعر ، والجواز والامتناع ، ومعائب التركيب ، كما عاب الصاحب أبا تمام بقوله :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا مالمته لمته وحدى
حيث قابل المدح باللوم ، والتكرار في لفظ أمدحه ولمته . ويعد من قبل النقد الشعرى أيضاً رسالة الغفران لأبي العلاء المعرى . لأن المتكلم فيها زعم أنه جال في الجنة وقابل الشعراء وانتقدهم ! (١) .

وقد أسهم جانب من النقد المتمرد في هذه المرحلة إلى حد بعيد في دفع روح التمرد إلى مزيد من الاشتعال والتأجيج ؛ لأنه وضع عن الشعر عبء تفديس الماضي بمجرد أنه ماضٍ وحسب ، كما أغراهم بالخلود إذ رفض فكرة تقديم القديم لقدمه وأجاز تقديم الجديد إذا كان في مستوى فني أعلى من هذا القديم مهما كان عصره وقائله ، وهذا هو ابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) يحدد موقفه النقدي على هذا الأساس الصوابي فيقول :

(ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له - سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلا حظاً ووفرت عليه حقه ، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد لغة الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له

(١) جرحى زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية - الجزء الثاني - ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ! بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجياً في أوله ؛ فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ! » . ثم صار هؤلاء قدما عندنا بعد العهد منهم ، كذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريم والعتابي والحسن بن هاني وأشباههم ، فكل من أتى بحسن قول أو فعل ذكرناه له ، وأتينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله والا حداثة سنه ؛ كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه ^(١) .

وجملة القول في هذا العصر أنه كان عصر قلاقل فكرية شكل التمرد واحداً من أبرز عناصرها : ففيه اختلط العرب والفرس ، وطغت الوفرة على الحياة ، وشاع التحلل المطلق ، والمجون العابت ، وتدققت أنهار العلوم غير العربية كالطب والمنطق والفلك مما أحدث في العقل العربي الديني شيئاً من التشوش والانفلات . فتملأ على إيمانه التقليدي ؛ كما ظهرت جماعات متأثرة بفكر المانوية والمزدكية ، وجماعة أخرى تشاركها في القلق العقائدي وتريد عليها محاولة ضرب كل ما هو عربي . وهي ما عرف في التاريخ الإسلامي بالشعرية ؛ كما امتدت الحركة الشعرية لتعبر الشرق إلى الغرب وتتراوج الثقافة هنا وهناك ، فيحدث من هذا المزيج انقلاب في الشكل العروضي للقصيدة العباسية يضارع بل يسبق الانقلاب في المضمون ، وإن ظلت اللغة الشعرية وحدها - إلا نادراً - تميل إلى لون من

(١) الشعر والشعراء - المقدمة .

الفحولة البدوية ، والتعاضل الجاهلي بلا ميرر مقبول .



ومرّ الشعر العربيّ بعصور الانطفاء الشعريّ : العصر المغولي (٦٥٦ هـ - ٩٢٣ هـ) . والعصر العثماني (٩٢٣ - ١٢١٣ هـ) . والعصر الحديث (١٧٩٨ م) بلا نتوءاتٍ شعرية بارزة تضع التمرد على مستوى القاعدة ، أو حتى على مستوى التذوّذ إذا استثنينا ظاهرة البند العراقيّ ، مما يجعلنا نعبر هذه العصور لواحده (المعاصرة) التي أعطت التمرد إمكان أن يكون تمرداً حقيقياً يمتلك ملامح الطاهرة في نشوئها وارتقاءها وتكاملها المظريّ . وهذه المعاصرة تبدأ - فيما ترى هذه الدراسة - مع مطالع القرن العشرين . . وسنرى إلى أيّ مدّى شكّلت هذه المرحلة ظواهر التمرد الشعريّ : في الشكل ، والمضمون ، واللغة ؟ وكيف فتحت بذلك للتعرف العربي المعاصر طريقه إلى حلال الوجود الحضاري في عالم اليوم المليء بالكشوف والاحتمالات !

التمرد على الشَّكْل

بدأت حركة التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية تأخذ شكل الظاهرة مع مطالع القرن العشرين ، أما قبل ذلك فقد كان التمرد على الشكل مجرد محاولات نرى لها شواهد متناثرة هنا وهناك ، ولكنها لا ترقى إلى مستوى الظاهرة ، وهذا يقطع بأن حس التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية له جذور تاريخية ترجع إلى الماضي البعيد والقريب . وإن كان في هذا الطور المتقدم لم يستطع أن ينضو عن كاهله كل قيود الشكل القديم ، واكتفى بأن يعلن رفضه لوحدة القافية ، مما يؤكد أنه كان مجرد إحساس لم يرق إلى مستوى الظاهرة كما قلنا .

أما في مطالع القرن العشرين فقد تغير الوضع تغيراً شاملاً ، فهبت عواصف التمرد على الشكل الثابت للقصيدة ، وحاول غير واحد من الشعراء أن يزحزح القافية - أول الأمر - عن مكانها ، وأن يطلق الأبيات من عقال البحث عن

كلمات معينة تنهى جميعها بحرف أو بحرفين أو بأكثر على هيئة واحدة ، وكان بحث الشعراء عن مخرج من هذه الضائقة الشكلية ناهضا على أساس فلسفى ، لا على مجرد البحث عن خلاص من الصعوبة التى يدركون جيدا أنها سمة لازمة من سمات كل خلق أصيل . . وكان هذا الأساس الفلسفى نابعا من طموح هذا الجيل من الشعراء إلى ارتياد آفاق الشعر القصصى والملحمى والتشيلى الذى زخرت به حركة الشعر العالمى ، وأقفرت منه حركة الشعر العربى أو كادت على وجه التخصيص .

(وبناء على ذلك احتك الناثرون ضد التعريف التقليدى للشعر العربى المحدود بالورن والقافية : بأن القافية وموسيقاها ليستا جزءا ضروريا من الشعر ؛ إذ القافية الموحدة تحدد المعانى وتقود الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصلية ، وتضطره إلى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية ، وتصدم إحساسه الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع وحساسية الخلق . إن تأثيرها الرنان يفسد إيقاع الوزن ، كما أن الصور والأفكار فى القصيدة الجيدة هى عناصر أكثر أهمية)^(١) .

وقد حاول كثير من الباحثين أن يكتشفوا أول شاعر عربى استخدم النظم غير المبنى فى الأدب العربى الحديث : (فى مقال لدرينى خشبة فى الرسالة^(٢) بعنوان « الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه » قال الكاتب : إنه لا يستطيع أن يجزم بأن أول شاعر بدأ كتابة الشعر المرسل فى مصر والعالم العربى هل هو عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ - ١٩٤٩ م) أو أنه محمد فريد أبو حديد ؟

وفى مقال للعقاد فى كتابه « يسألونك » حاول أن يجيب عن هذا السؤال

(١) س . موريه - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث -

ص ١٥ وما بعدها .

(٢) (١١ ، ٥٤ ، ١٩٤٣ .

الصعب ، وأكد أن الشعراء الثلاثة : توفيق البكرى (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) في قصيدته « ذات القوافي » وجميل صدق الزهاوى في قصيدة نشرت بالمؤيد ، وعبد الرحمن شكرى في قصيدته التى نشرت بالجريدة - هم أول من حاول كتابته ، ولكن العقاد لم يستطع أن يقرر أى الثلاثة أسبق ؟ ورجح أن البكرى هو أول من فعل ذلك فى قصيدته « ذات القوافي » ثم تبعه الزهاوى ، وأخيرا نشر شكرى شعره المرسل (١) .

إلا أن غير واحد من الباحثين لم يستطع أن يفصل فى القضية على نحو جازم ، أو أن يحدد أول شاعر عربى كتب الشعر المرسل فى القرن العشرين ، وإنما كان إجماعهم يكاد يكون تاماً على أولية الزهاوى فى العراق . وأولية شكرى فى مصر . أما أيهما أسبق من صاحبه إلى ممارسة الإبداع من خلال هذا الشكل فهذا هو موطن الخلاف والاختلاف .

وقد لا يعنينا هنا كثيرا أن نعرف على وجه التحقيق من أول شاعر عربى كتب على طريقة الشعر المرسل بقدر ما يعنينا أن نرصد الظاهرة ، وأن نخلص منها إلى ما تعطيه من دلالة على تملل شعراء هذا القرن ، ومحاولاتهم الجادة للخروج من ضيق القيود إلى فضاء الحرية ، ونظرتهم إلى القافية الواحدة أو الموحدة على أنها حائل كثيف يقوم بين الشاعر وبين كثير من ميادين الإبداع وأغراضه على السواء ، حتى لقد رأينا ناقداً كبيراً كالعقاد يشير بأن الثورة على القافية تهيئ لمذهب جديد فى الشعر ، وتفسح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها ، وتتيح للأدب العربى - من خلال شعر القوافي المرسل - أن يعرف شعر الرواية ، وشعر الوصف ، وشعر التمثيل متبئاً بأن نقرة الآذان من هذه القوافي لن تطول ، (ولا سيما فى الشعر

(١) س . موريه - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث - ص ١٧ - ١٨ .

الذى يباحى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان . فتألفها بعد حين .
وتحتزى بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة (١) .

ولقد أعلن أصحاب هذه الدعوة - شعرا وشرا كما عند الزهاوى - شعراً
هاجماً كما عند سكرى - وإصرارهم على دعوتهم . فرفض الزهاوى (٢) أن يتجمد
عند حدود القافية والروى . وأعلن أن الروى ليس فى مذهبه من الشعر فى شيء .
لأنه محرد قيد يقيد الشاعر وبقيّة جناس قديم سيزول كما زال السجع فى النثر
المعاصر ، كما أعلن أن القافية عبء يجب التخلص منه ، وأن خير طريق للخلاص
منها إنما هو أن يحافظ الشاعر على السحر وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روى
جديد (٣) .

وكذلك رفض شكرى أن يتجمد عند هذا الحد . ولكن رفضه كان رفضاً
موضوعياً . لم يتأ أن يخرج به إلى مجال الحدل التقدي . فأصل له من خلال
قصائده المرسلة التى نفّض فيها كثيراً من عذاب روحه الأسيانة الساخطة المتمردة .
وهكذا حدثت أول رحة حقيقية فى مسار القصيدة العربية المعاصرة منذ مطالع
القرن العشرين . رجة تناولت بالتحوير شكل هذه القصيدة أملاً فى تحوير مضمونها
الداخلى ، والخروج بها شكلاً ومضموناً - إلى مجالات جديدة أرحب من مجرد
أن تظل دائرة فى فلك الغنائية الضاعط المكرور ؛ وهذا تأخذ هذه الحركة المتمردة
وحدها البطولى بما هى هادفة إلى نقل الإبداع الشعرى من وضعية جامدة مكرورة

(١) انظر : ديوان المازنى - مقدمة العقاد ص ١٤ .

(٢) انظر : شعراء العصر - الجزء الثانى - ص ٣ - ١٥ - تأليف محمد صبرى .
و « الزهاوى وديوانه المفقود » ص ١٨٧ وما بعدها ، تأليف هلال ناجى .

(٣) تطور رأى الزهاوى بعد ذلك فأجاز أن يكون لكل بيت روى واحد .

إلى وضعية جدلية فذة تستطيع من خلالها أن تفعل الكثير. وقد حاول شعراؤها أن يؤكدوا هذا الفهم لطبيعة النقلة من خلال ما أعطوا من شعر ذاتي وقصصي كشفوا به مجاهل نفسية وفنية على جانب من الأهمية .

ولكن . . . يبقى المستوى الفني الذي صاحب هذا التجريب - في شعر القوافي المرسلة - مائلا إلى الهبوط ، فلسنا نحس في تجارب الزهاوي وشكري وغيرهما هذا النبض الوجداني المحتدم ساريا في الوحدة العضوية للقصيدة الواحدة ؛ وإنما كل ما هنالك خواطر متناثرة فقدت بفقدان القافية واحداً من العوامل الضابطة والرابطة ؛ ربما لأن الشاعر في هذا الشعر قد أوغل في ملاحظة إهماله للقافية ، فنسى أن يعطي التجربة الشعرية نفسه ، وأن يغيب في أطوائها حاملا أسرارها ، كما نسي أن يقف على مشارف الفن العالية فيعطى الشكل جلاله وجماله .

(وبالإضافة إلى هذا - فإن أي هيكل مبني على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل ، فالحساسية الفنية لا تطبق خرقا للقاعدة هنا ، بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف في عنصر واحد نشازا وخرقا للانسجام الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية)^(١)

وإذن ، فلقد كانت القافية في الشعر العمودي ولا تزال عاصما من انزلاق العمل الشعري إلى نثرية الإيقاع والإحساس ، وحارسا يحفظ على العمل الشعري توهج الحضور الموسيقي والنفسي المصاحب لخلقه وتلقيه .

* * *

(١) ملهى الخضراء الجيومى - مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ .

غير أن ذلك كله لم يمنع الثائرين من الاندفاع في ثوراتهم ، والمتمردين في إشعال جذوة تمردهم ، فواصلوا ضربهم للشكل التقليدي في القصيدة ، وحمل راية الريادة في هذا العصيان الفني في المرحلة التالية « أحمد زكي أبو شادي » أجراً الحائضين في مجالات التجريب الشعري لتعدد قراءاته في الأدب الغربي وتأثره العميق بهذه القراءات ، فنأدى في مطالع العشرينيات بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدي إلى نظام الشعر الحر ، وضرورة أن يقدم شعراؤنا على الجمع بين البحور في القصيدة الواحدة ، وأن ينوعوا في عدد التفعيلات التي يضمها كل بيت .

(وقد فضل « أبو شادي » الشعر الحر على الشعر المرسل ؛ لأنه وجد في الشكل الأول وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصي ؛ فهو ليس حراً من قيد القافية فحسب ، بل إنه أيضاً أكثر مرونة ، إنه يمكن الشاعر من تنويع الإيقاع تبعاً للفكرة والعاطفة ، كما يمكنه من استخدام التعبير المحكم لنقل الموضوع الذي يتناوله إلى المتلقي)^(١) .

وإذا كانت هذه هي نظرة أبي شادي إلى الشكل المتحرر بكل ما ينطوي عليه من إمكانيات التعبير والمرونة والتنويع - فإن نظريته إلى الشكل التقليدي بدت قاسية وساخرة ؛ فقد وصم هذا الشكل التقليدي بفقدان الشخصية الفكرية والفنية جميعاً !

(واستيقن « أبو شادي » - إلى جانب ذلك - أن الشكل التقليدي يميل إلى استعباد الشاعر ، فالوزن التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن ، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب . وتغلبه على إبداعه وشخصيته ، وعن طريق إيجاد وسائل جديدة

(١) س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ٧٨ .

يكون من الممكن تجنب ما سماه بالتشابه اللفظي والمعنوي ؛ فحتى الشعراء الكبار - من أمثال شوقي ومطران - عندما يعالجون موضوعا واحدا مستخدمين نجرا واحدا - يعبرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة^(١) .

وقد تابع « أبا شادي » في هذه الدعوة إلى الشعر الحر بعض شعراء جيله في مصر والعالم العربي ؛ مما يؤكد أن الدعوة كانت صدى لما يعتلج في صدور الشعراء من ضيق بهندسة الشكل التقليدي للقصيدة العربية . وتوق إلى التحرر من شطورها المتساوية التي تصرف جهد الشاعر عن حقيقة الخلق إلى مراقبة هندستها الشكلية الجوفاء !

وقد غنى كثير من الباحثين يجمع هذه التجارب الباكورة واستقصائها من مظانها المختلفة ، واستطاعوا أن يرصدوا منها : تجارب تقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتجارب حسن كامل الصيرفي سنة ١٩٢٧ . وتجارب خليل شيبوب سنة ١٩٣٢ ، وتجارب محمود حسن إسماعيل سنة ١٩٣٣ . وتجارب علي أحمد باكثير ١٩٣٦ . وتجارب لويس عوض سنة ١٩٣٨ . وتجارب محمد مصطفى بدوي وقواد الحشن سنة ١٩٤٦ . . وهذا يؤكد - مرة أخرى - أن الدعوة إلى تحرير الشعر لم تكن مزاجا فرديا يقدر ما كانت تعبيرا عن رؤية مرحلة وجيل ؛ بدليل أن الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاربهم موقفا نقديا خالصا يوضح الأساس الفلسفي الذي أُملي عليهم السير في هذا الاتجاه .

(فقد كتب « أبو شادي » يقول :

(إن روح الشعر الحر Free verse إنما هو التعبير الطليق الفطري . كأنما النظم غير نظم ؛ لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لا تدعو إلى التقيد بمقاييس

(١) س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ٧٨ .

معينة من الكلام . وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزانا وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومساباته . فتحىء طبيعته لا أثر للتكلف فيها^(١) .

كما كتب خليل شيبوب يشرح مفهومه لطبيعة الشعر الحر حين نشر قصيدته الحرة (السراع) في مجلة أولو سنة ١٩٣٢ . يقول :

« الشعر المطلق أو الشعر الحر غير السعر المنتور . لأن نثر الشعر إنما هو افتكاك من قيود الوزن والقافية . فإن حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا . وكتبنا الأدبية طافحة بالنثر المسجع . أما الشعر المطلق فذهب في الاحتفاظ بالوزن فقط . أما القافية فقد اختلفوا في إبقائها أو إغفالها . وقد أثرنا إبقائها في هذه القصيدة . وإن كل سطر من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو مجروئها . وقد تفر الأذن من مثل هذه القصيدة في بادئ الأمر من تناكر الأوزان والتفاعيل ، ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترتجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المففودة . وفي هذه القصيدة أبيات تامة أوحثها المناسبة^(٢) .

وإذا كانت نازك الملائكة تنفى أن تكون تجارب « ألى شادى » وحواريه شعرا حرا بالمعنى الذى تعارفت عليه الحركة البقدية التى أرحت لحركة الشعر الحر كظاهرة ننت فى هيايات الأربعينات . وأن دعوة (ألى شادى) إلى الشعر الحر لم تكن فى حقيقتها إلا دعوة إلى المزج بين بحور الشعر العربى فى القصيدة الواحدة . وأنه يخرج على وحدة الضرب وهو أمر تأباه الأذن العربية . وأنه يجمع فى القصيدة الواحدة أكثر من تشكيلة موسيقية على حين أن الشعر الحر الذى دعت إليه يتقيد ببحر واحد

(١) أحمد زكى أبوشادى - أولو ٢ . ١٠ . ١٩٣٤ . ٩٠٠ .

(٢) مجلة أولو - ١ - ٣ . ١٩٣٢ . ٢٢٧ .

في القصيدة فلا يخرج عليه^(١) .

إذا كانت نازك الملائكة قد قررت ذلك - فإن بعض الباحثين قد تصدى للرد على مقولاتها تلك . ليؤكد أن « أبا شادي » خرج بتجربته على النظام الخليلي ذي الشطرين المتساويين والقافية الموحدة ، وأنه لم يكن يقصد إلى مزج بحور عربية في القصيدة الواحدة ، وإنما كان يحس إحساسا جماليا بضرورة تغيير هذا النسق الخليلي ، وإيجاد نسق جديد يستوعب تجاربهم الفكرية والروحية ويلائم أذواقهم ويواكب تطور الحياة من حولهم . . ويستدل على ذلك بقصيدة « أبي شادي » (مناظرة وحنان) المنشورة في ديوانه « مختارات من وحي العام » الصادر في عام ١٩٢٨ . وقصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه « الشفق الباكي » الصادر عام ١٩٢٦ . . لينتهي إلى أن دعوة (أبي شادي) لم تكن في جوهرها دعوة للمزج بين البحور ، وإنما كانت دعوة هادفة إلى تأصيل نسق شعري جديد له تشكيلات موسيقية لم يألّفها في نظام الخليل بن أحمد^(٢) .

ومها يكن من أمر الخلاف حول طبيعة هذه الدعوة إلى الشعر الحر التي قادها (أبو شادي) في العشرينيات من هذا القرن وتابعه فيها عدد من الشعراء المعاصرين له . فإن خلافا ما لا يمكن أن يثور حول كون هذه الحركة كانت تمردا على مسار الحركة الشعرية في تشكيلها الموسيقي ، أو فنقل في شكلها العروضي التقليدي الذي انحدر إلينا من عصر الخليل . وهو تمرد إن لم يصل إلى تحديد لخصائص الشعر الحر فقد وصل إلى تحديد لخصائص الشعر المتحرر ، وهو مرحلة على طريق الوصول إلى

(١) انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه لنازل الملائكة - ص ١٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر : مجلة الثقافة العدد ٣٤ السنة الثالثة ، مقال (موسيقى الشعر الحر) للدكتور عبد

الشعر الحر كما هو الآن .

إن حجم التمرد هنا كان أضخم من حجم التمرد الذي قاده الزهاوى وشكرى تحت راية الشعر المرسل ، لأن امتداداته كانت أعمق عمقا وأرحب مجالا ، فقد أثارت سكون الحركة المقدية ولا تزال ، ثم هي قد استطاعت أن تطوع أقلام كثير من الشعراء لممارسة الإبداع من خلالها ، على العكس من حركة الشعر المرسل التي انحصرت أو كادت في رائديها ، شكرى والزهاوى . . مع ملاحظة أن (أنا شادى) قد دعا بجرارة وحيوية إلى قصيدة الشعر المرسل ، وشاركه في دعوته من مدرسته غير واحد من الشعراء والباحثين ، إلا أن دعوتهم إلى الشعر المرسل خالطت دعوتهم إلى الشعر الحر فقامت حدود الرؤية ، وحسب ولاؤهم للشعر الحر .

* * *

ولكن تاريخ التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية لم يتجمد عند هذه الدعوة ولا عند هذه المرحلة ، وإنما امتد في نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ليشمل نوعية أخرى من الشعراء الأكاديميين إذا جاز أن يقال ، بمعنى أن الحركة لم تعد تملأ شعريا من نمط قاض متيسر ، ولكنها استجالت إلى تمرد فكرى ناهض على أساس فلسفى نابع من استيعاب لحركة الفكر العالمى التى وصلت فى اندفاعها إلى الأمام ومغادرة الوراثة إلى أبعاد شاسعة ، وكان فى طليعة هؤلاء الشعراء : لويس عوض . . ومحمد مصطفى بدوى .

فقد خرج لويس عوض على الحياة الأدبية بكتابه الهاجم (بلوتولاند وقصائد أخرى) سنة ١٩٤٧ ، ليؤكد أنه (وقع مع شعراء آخرين فى نفس الفترة على سر التحرر فى شكل الشعر العربى ، وهو كسر هندسة الأبيات ، والتراوح فى عدد

التفاعيل بين بيت وآخر^(١) وفي هذا الكتاب قصيدة بعنوان (كيريا لايسون) كتبها صاحبها عام ١٩٣٨ كما ذكر هو . يقول فيها :

أبي أبي
أبي أبي
أحزان هذا الكوكب
ناء بها قلبي الصبي
التسوك في جنبي جراح الهدب .
الرزء تحت الرزء في صدرى نحي
صلت دميغات كذوب السم من قلبي الأبي
شبت على قلبي سعيرا مستطير اللهب
أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي
أبكى دموع الناس مختارا ، ودمع الأمس لما ينضب
يا منجبي
يا منجبي
قد طال فيك عجبى
لغزك لن يهزأ بي
دنياك قبض الريح قالها نبى .
أخراك آله ذو بريق ذهبي .
عبد الرماد وابن دفء البدن المعذب
حنينه للفقير فى ليل الشتاء الغيب

(١) سلمى الخضراء الجيوسى مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ .

مائدة من نسج وهم الطيف « اريل » البهى المستبى

أنا كأطفال بكوا لم أستسر النجم تحت السحب

(هذه القصيدة تعتمد على تكرار تفعيلات الرجز من تفعيلة حتى تصل إلى خمس تفعيلات ويقال إن للشاعر نفسه قصيدة في ديوانه (بلوتولاند) استعمل فيها تفعيلة الرمل « فاعلاتن » بطريقة حرة ، وقد صدر هذا الديوان عام ١٩٤٧ .
وقد حرج محمد مصطفى بدوى أيضا على الحياة الأدبية بشعره الحر . . نقول
سلمى الخضراء الجيوسي : (وفي سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصرى محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة وهو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته بقايا قصيدة ، وتوصل إلى تجربة مثيرة فى هذا البحر .

فى نعيب المداخن الحمراء

حالمونا

بين كون عفا مع الزمن العائر يوما

وآخر لن يكونا

آه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثرن فى السبات سنينا .

وتخبطن فى ظلام الليالى .

تأهينا^(١) .

وقد ميزنا هذه المرحلة عن مرحلة ألى شادى وتلاميذه لأنها شهدت عطاء نهر من الأكاديميين المتخصصين الذين استطاعوا أن يصنعوا لتجاربيهم وتجارب الآخرين من بعدهم أساسها النظرى ، وأن يتطوروا بفكرهم النقدى فيقفوا إلى جوار

(١) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية ج ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ ، وحركات التجديد فى موسيقى

الشعر العربى الحديث لمورى ح ١٢٤ وما بعدها .

تجارب في الشعر الحر جاءت على يد الجيل التالي لجيلهم حاملة معها رياح التمرد حتى على المدى الذين كانوا قد وصلوا هم إليه ، ولم يمنعهم ذلك على الإطلاق من الوقوف إلى جوار الحركة الجديدة ، والتأصيل المنهجي لاتباعها الثوري الذي انتفض عليهم مع أنهم جزء من الظاهرة التي هوجمت ! فكان هذا الموقف تأكيداً تاريخياً على تأصيل روح الموضوعية العلمية في نفوس هذا الجيل من الأكاديميين . والذي يقوى من هذا الاعتقاد في نفوسنا أن كثيراً من دعاة التمرد على شكل القصيدة العربية في صدر شبابهم عادوا في طور متأخر من أطوار حياتهم سدنة لهذا الشكل ، يقاتلون تحت رايته بعنفوان لا يعرف حتى الاعتدال كالعقاد الذي ناصر دعوة الشعر المرسل ، وتنبا بأن الأجيال الطالعة ستجد في موسيقى الألفاظ والمعاني تعويضاً عن موسيقى الشكل والقافية ، وفتح صدره لرياح هذا التغيير ، ولكنه ما لبث حين انبثقت دعوة الشعر الحر أن حمل في وجهها كل معاول التدمير ، ووصم شعراءها ونقادها جميعاً بأنهم قرامزة ، وقرامطة ، ومخربون .

وهكذا يستبين الفرق بين الموقفين ، ولا يشفع للعقاد مظنة أنه كان رائداً من رواد التجديد ، وأراد أن يبقى رائداً فلا يجدد من بعده أحد . . وأن جيل الأكاديميين كانوا يطمحون فقط إلى أن يشار إليهم كجزء من ظاهرة التجديد في الأدب العربي ، فقتلوا حين اعترف لهم بذلك ، لأن المتمرد يظل عاملاً في الجيل الذي يتلقف الشعلة من يديه ، ويمضي بها إلى مسافات أبعد وأعمق ، فليس يكتب التاريخ الأدبي فرد واحد منها كان امتلاؤه الفكري ، ونعتقد أن العقاد كان على وعى بذلك أكيد .

والمهم أن مرحلة تجريب الأكاديميين كانت تمهيداً حقيقياً للتمرد الأكبر الذي اجتاحت شكل القصيدة العمودية ، ولكنها ظلت مرحلة تمرد وسط ، لم تخلد إلى

سكويه القديم بتقاليده الراسخة ، ولم تبحر إلى جدل الجديد بكل ما ينطوى عليه ذلك من معامرة واقتحام .

ويضع الدكتور لويس عوض تصوره لمراحل تمرد الشعراء على شكل القصيدة التقليدية محددا دوره ودور جيله على خارطة هذا التاريخ الحافل بالمد والانحسار فيقول :

(. . . فآزمة الشعر التي اجتاحت مصر والعالم العربي كله منذ اندثار كلاسيكية تنوفى ورومانسية (ناجى) كانت في حقيقتها وجهها من وجوه هذا الصراع بين القديم والجديد ، وهذا الانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الحديثة ، وتحول الشعر وزنا ولغة إلى إطار جامد غير قادر على احتواء الوجدان الدفين المركب الذي استجد في حياة العالم العربي . حتى ثورة الرومانسيين - لم تجدد من قوالب الشعر إلا الرباعيات والخماسيات وما شاكلها من مقاطع ، فأحلت وحده المقطع الرومانسى مكان وحدة البيت الكلاسيكى ، ولكنها وقفت عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة ، وهو الدعامة التي يقوم عليها عمود الشعر الجديد . بل إن الأندلسيين أنفسهم كانوا أشد ثورية في لغة الشعر وأوزانه من رومانسية مدرسة أبولو ورومانسية مدرسة المهجر ، ومن هنا اندثرت الثورة الرومانسية في الشعر العربى الحديث دون أن تترك في مصر رواسب عميقة أو تقاليد راسخة ، اندثرت بتخلى زكى أبى (شادى) ومحمود حسن إسماعيل ومختار الوكيل وعند الرحمن الخميسى ، بعد أن استفد (ناجى) وعلى محمود طه كل ما عندهم من قول مبین قبيل الحرب العالمية الثانية . . وبين قيام الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة حلت مصر من الشعر تماما أو أوشكت ، وكان آخر مزمар عني -ها هو مزمارة محمود حسن إسماعيل ، ثم دندنات هنا وهناك من فم أحمد فتحي والخميسى

كانت رجع أصداء بعيدة . ومنذ أوائل الحرب ألغيت قاعدة العمود الجديد .
ألغاه مندور في نظرياته عن الشعر المهموس ، وألغيتها أنا بتجربة « بلوتلاند » .
وعلى أحمد با كثير بتجاربه في الشعر المرسل التي ترسم فيها خطا الرائد (فريد أبو
حديد) ولكن دعوتنا ظلت كالحمرة تحت الرماد : لا هي تريد أن تنطفئ .
ولا هي قادرة على الاشتعال ! فلما قامت الثورة نفضت الرماد فانطلق من الحذوة
لهيب تأجج في شعر عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى
الذين أقاموا عمود الشعر الجديد في هذه الأرض الخراب ! (١) .

هذا هو تصور واحد من رواد الانتفاض والتمرد في فترة من فترات تاريخنا
الأدبي . هي نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وهو تصور يحمل في داخله
كثيرا من الحقائق الأساس في قضية الشعر العربى المعاصر . .

وإن كان يحمل في داخله كذلك عدة من التجاوزات الأساس في قضية هذا
الشعر العربى المعاصر . .

وفي ظنى أن هذه التجاوزات جاءت نتيجة انحصار الكاتب في دائرة الشعر
المصرى وحده بدليل أنه أعطى القضية كلها وجهها المصرى دون غيره من الوجوه
حتى لو كان الوجه المصرى هو آخر ما يمثل الظاهرة في حلولها على أرض الواقع
التاريخى ، كما فعل في رصده لتاريخية الشعر الحر . .

كذلك جاءت التجاوزات الأخرى من انحصار الكاتب في فترة تاريخية مغلوبة
الأساس ، حين حددها بما بين الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) وثورة
(١٩٥٣) . . وهي مغلوبة الأساس ، لأن الكاتب استطرد منها إلى ما قبلها
ليصد أجواء الفراغ والامتلاء . فطوف بكثير من معالم الجذب والعطاء في تاريخنا

(١) د . لويس عوض - الثورة والأدب - ص ١٦٤ - ١٦٥ .

الفكرى والهمى ، ولكنه لسبب غير منطقي أهمل تجربة شكرى فى مجال الشعر المرسل . وهى تجربة نمت فى مطالع القرن العشرين ، على حين أنه قد توقف - عابرا - عند تجربة فريد أبى حديد التى حاول بها أن يعلمنا (ضرورة تجديد الشعر العربى لغة وعروضا قبل نهاية الثلاثينيات)^(١) .

ومنها يكبر من شىء فقد كانت هذه المرحلة من مراحل التمرد على شكل القصيدة العربية أكثر فنها وطواعية من المرحلة السابقة عليها ، لأنها استطاعت أن تستوعب « روح » التمرد وليس مجرد « شكله » الخارجى . فأعطت من خلال فهمها لطبيعة التطور كل إبداعها الفنى والنقدى ولم تقف موقف المعارضة والكبح من حركة التمرد التى تلتها والتى تناولت بالنقض والتجاوز - ضمن ما تناولت - تجربتها المحدودة فى تغيير شكل القصيدة العربية ، والخروج بها من عالم القيود والتقليد إلى عالم الجدل والانطلاق .

كانت هذه الانتفاضات المتتابعة توطئة تاريخية هائلة للإحياء لحركة أشمل وأعمق ، وهى حركة (الشعر الحر) التى أرسى تقاليدها الفنية الجديدة جيل السياب ونازك والبياتى وعبد الصبور وحجازى وحاوى والقبانى والحيدرى ، وغيرهم من هذا الجيل المقتحم .

وقد بدأت حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ فى العراق ، وكانت قصيدتا نازك الملائكة (الكوليرا) وبدر شاعر السياب (هل كان حبا) ، بداية البداية على خلاف فى ذلك أيها كانت أسبق من الأخرى : قصيدة السياب أم قصيدة نازك ؟ فبينما تؤكد نازك الملائكة أن قصيدتها كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر ، وأنها نظمتها يوم ٢٧ - ١٠ - ١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت ، فنشرتها مجلة (العروبة) فى

(١) د . لويس عوض - الثورة والأدب - ص ١٥٢ .

عددتها الصادر في أول كانون الأول عام ١٩٤٧ وعلمت عليها في العدد نفسه^(١)
يرى السباب أنه صاحب المحاولة الأولى في هذا المجال . يقول :

(. . . .) ففي عام ١٩٤٦ كتبت أنا قصيدة اعتمدت فيها التفعيلة وحدة
موسيقية ، وتحررت فيها من قيود القافية إلى حد ما . وكنت يومها طالبا في دار
المعلمين العالية التي تخرج فيها معظم الشعراء العراقيين الذين يكتبون الشعر الحر
اليوم . وكانت نازك الملائكة ورزوق فرح قد تخرجا ، وصحيح أن قصيدتي
المذكورة لم تنشر إلا عام ١٩٤٧ في ديواني الأول « أزهار ذابلة » ولكنها كانت
خلال هذه الفترة قد انتشرت بين أدباء الطلبة ووجدت صدى في نفوس الشعراء
منهم ، وكان عبد الوهاب البياتي وعبد الرازق عبد الواحد وشاذل طاقة بين هؤلاء
الشعراء الطلاب . . . وفي عام ١٩٤٧ نشرت نازك الملائكة قصيدتها عن
(الكوليرا) التي كانت إلى الموشحات الأندلسية أقرب منها إلى الشعر الحر^(٢) .
وعلى الرغم من أن كثيرا من أن الباحثين والدارسين والنقاد قد اختلفوا في هذه
القضية خلافات كثيرة ، وحاولوا أن يضيفوا إلى قائمة الرواد الأوائل أسماء جديدة
كباثير والبياتي . فإن عامتهم قد أجمعوا على أن الريادة الحقيقية للشعر الحر محصورة
في نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وإن كانوا قد ظلوا على خلافاتهم حول
قضية من منها أسبق من صاحبه ، وليس يهمنا كثيرا أن نغيب في هذا المتاه .

هذا هو الجانب التاريخي لنشأة الظاهرة .

فماذا عن الجانب الفني ؟ لماذا ظهر هذا الشكل ؟ وما أهم القضايا الفنية التي يثيرها ؟

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٢١ .

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث في العراق - للدكتور أحمد المظلوم .

وإذا كانت مقدمة نازك الملائكة لديوانها « شظايا ورماد » هي أول محاولة لوضع نظرية نقدية لحركة الشعر الحر فإن من واجب أية دراسة منهجية أن تضع هذه المقدمة تحت عينها ، وأن تتلمس فيها بواكير النظرة الفلسفية التي أملت على شعراء هذا اللون اطراح النمط التشكيلي القديم واعتناق هذا النمط التشكيلي المحدث

لقد حاولت نازك في مقدمتها أن تؤكد عبارة برناردشو : « اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية » لسبب هام - في نظرها - هو أن الشعر وليد الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها . . وترى نازك أن كل شيء من حولنا قد تغير ، فلماذا في الشعر وحده نريد أن نتجمد عند مقولات الخليل في الشكل . وجماعة القاموسيين في اللغة ؟ مع أن إيقاع العصر أكبر من أن يحتويه الخليل . وكذلك فإن هموم المرحلة أعقد من أن تعبر عنها مفردات اللغة المتآكلة ، وتعود نازك إلى حديث الأوزان لتبسط خاصية أسلوب الشعر الحر ووجه أفضليته على أسلوب الخليل ، وتستدل على ذلك بأبيات لها من بحر « المتقارب » وهو يرتكز على تفعيلة واحدة هي « فعولن » .

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشيد يوتوبيا في الرمال

وتقول : (أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل - كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملاً بها المكان وربما جاء البيت الأول

بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغائم ملء السماء
وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنابة كبيرة ، ألم نلصق لفظ « الوضاء ،
« بالنجوم » دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب
اللفظة الحساسة « العيوم » إلى مرادفتها الثقيلة « الغائم » وهي على كل حال لا تؤدي
معناها بدقة ؟ ثم هنالك العبارة الطائشة « ملء السماء » التي رقعنا بها المعنى ، وقد
أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟) .

وتستطرد نارك من المتقارب إلى الطويل لتلاحظ أن العكازات تطول والرقع
تتسع ، ومن الطويل إلى الكامل لتلاحظ أن عبودية الشطرين تقضى على حرية
الخلق ويتر المعنى .

ثم تنتقل نارك إلى الحديث عن القافية (ذلك الحجر الذي تلقنه الطريقة
القديمة كل بيت) فتؤكد أنها كانت السبب في حرمان الأدب العربي من الملاحم .
وأنها تضي على القصيدة رتابة مملة ، وأنها تقتل كثيرا من المعاني في صدور
الشعراء ، وأنها تقضى على وحدة الفكر والإحساس في القصيدة الواحدة ، ومن
هنا فإن الخروج عليها يعنى اقترابا من الشعر الملحمي ، ومن التنويع غير الممل .
ومن إتاحة البعد الكافي لكي يقول الشاعر كل ما عنده ، ومن العمل على تحقيق
وحدة الإحساس والفكر في القصيدة الواحدة .

هذه هي أهم القضايا التشكيلية التي تثيرها مقدمة نارك الملائكة لديوانها
« شظايا ورماد » وهي قضايا كمنت بصورة ما في تضاعيف كل الدراسات النقدية
التالية والمصاحبة ، ولا يعنى هذا أن كل الدارسين والنقاد والشعراء الذين عاجلوا
قضية الشعر الحر قد نقلوا عن آراء نارك الملائكة بقدر ما يعنى أن هذه المقولات

التي طرحتها الشاعرة في مقدمتها الباكورة كانت تعبيرا عن رؤية حقيقية لواقع حقيقي يشترك في الثورة عليه معها مدعون آخرون .

والسياب -- مثلا -- يرى أن ثورة الجيل الجديد على التشكيل العروضي في القصيدة التقليدية ترجع أولا إلى ضغوط القافية التي تضطر الشاعر إلى استعمال كثير من الألفاظ المنقرضة ، كالسجنجل ، والتعثكل ، والكلكل . . .

وترجع ثانيا إلى الحرص على وحدة القصيدة وليس وحدة البيت . . . وترجع ثالثا إلى طموح الشاعر الحديث في أن يتجاوز التعابير الجاهزة مثل : « الجحفل الحرار » و « الشفير الهاري » و « الخيال أو النسيم الساري » و « الصبيب المدرار » إلى تعابير جديدة تتفجر فيها ينابيع الخلق والابتكار ، كما يلاحظ السياب أن التمرد على التشكيل العروضي سبق في الظهور الترد على المضمون الكلاسيكي . ويدعو - لكي يتمكن شعرنا العربي من أن يكون محليا وعالميا - إلى ملء الهوة الفاصلة بين الشعر العربي وحركة الشعر العالمي (١) .

وهكذا يلوح بوضوح أن الآراء التي نادت بها نازك الملائكة في مقدمة ديوانها : (شظايا ورماد) . والآراء التي نادى بها السياب في غير موضع وفي غير مناسبة - كانت متقاربة إلى حد يقطع بأن العاملين في مجال الشعر الحر خرجوا على التشكيل التقليدي للقصيدة العربية استجابة لإحساس عام بضرورة التغيير وليس استجابة لمجرد هوى فردي . . . وأن الظاهرة كانت واقعا يحسه جميع المبدعين بدرجة تكاد تكون واحدة .

وبعد ذلك . . . توالت الدراسات النقدية التي حاولت أن تضع لظواهر هذا الشعر الحر أساسا نظريا سليما يخرج به من مجال الرؤية الشعرية إلى علمية التأصيل

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث في العراق - د . أحمد مطلوب - ص ٩٤ وما بعدها .

المنهجى ، حتى تصبح مقولاته النقدية وظواهره الفنية على درجة معقولة من الموضوعية والوضوح^(١) .

وقد استطاعت هذه الدراسات بالفعل أن تحدد ملامح الظاهرة التشكيلية والمعنوية في الشعر الحر ، وأن تدلل بمنطق معاصر على أن الحركة كلها كانت استجابة حتمية لروح التطور الزاحف ، وكانت ضرورة أكيدة لنقل الشعر العربى - ليس الحر منه فقط - من مراحل الالتصاق بالقوالب والأغراض إلى مرحلة الالتحام المباشر بكل قضايا العصر الفنية والفكرية بما فيها معاناة إنسانه الكادح الطموح .

وقد آثرنا أن نقف مع أول دراسة ظهرت وآخر دراسة ظهرت - حتى الآن - فى هذا المجال ؛ لأن أول دراسة ظهرت - وهى كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) - يمكن أن تكون حاملة لبذور النظرة الفلسفية التى أوحى لشعراء الحركة باندفاعهم فى هذه التجربة ؛ كما يمكن أن تكون آخر دراسة ظهرت - وهى كتاب عز الدين إسماعيل : (الشعر العربى المعاصر . قضايا وظواهره الفنية

(١) يستطيع المتبع أن يرصد من بين أبرز هذه الدراسات : كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) ، وكتاب الدكتور محمد النوبه : (قضية الشعر الجديد) ، وكتاب جليل كمال الدين : (الشعر العربى الحديث وروح العصر) . وكتاب عز الدين الأمين : (الشعر المتجدد) . وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل : (الشعر العربى المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) . إلى جانب كم هائل من الدراسات والمقالات والأبحاث المثورة فى دوريات العالم العربى منذ أواخر الأربعينات حتى الآن ، التى تضمنت أغلبها كتباً نقدية حرص أصحابها على أن يضموها كل ما كتبوه فى النقد الأدبى ، سواء منه ما كان خاصاً بالشعر ، أو بغيره من الأنواع الأدبية الأخرى .

والمعنوية) - حاملة لتمام هذه النظرة الفلسفية التي أوحى بهذه الحركة وهذا الاندفاع ، ولا يعنى هذا أننا سنهمل ما عدا هاتين الدراستين . . كل ما هنالك أننا سصعبها - قبل غيرها - تحت أعيننا بلا فكاك .

وبديهي أننا هنا - في هذه المرحلة من هذه الدراسة - معنيون بالظاهرة التشكيلية من بين ظواهر الشعر الحر ، ولذلك فسنركز على جهود هاتين الدراستين في المجال التشكيلي وحده ، حتى لا نتزلق إلى تفريعات أخرى ليست من هموم هذه الدراسة ، على الأقل في هذه المرحلة .

وبدءًا تلاحظ نازك الملائكة أن الشعر الحر (ظاهرة عروضية قبل كل شيء ؛ ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعنى بترتيب الأَشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة) (١) .

وترى . . (أن الشعر الحر ليس وزنًا معيّنًا أو أوزانًا - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة) (٢) .

كما ترى أن الشعر الحر (شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه) (٣) .

وإذ تلاحظ أن أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة - فإنها

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق - ص ٥٦ .

(٣) المرجع السابق - ص ٥٨ .

تستطرد من ذلك إلى أن المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم هو (أن الحرية في توزيع عدد التفعيلات . أو أطوال الأَشْطَر تَشْتَرط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأَشْطَر متشابهة تمام التشابه . فيكتب الشاعر من بحر الرمل ذى التفعيلة الواحدة المكررة - أَشْطَرًا تجرى على هذا النسق مثلاً :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن .

ويعضى على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضى لبحر الرمل ، جاريّاً على السنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربى المعروف ، سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجاً مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية - في الشعر الحر - في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربى ، فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر ، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها ، فلا بد له أن يوردها في مكانها ، أى في ختام كل

شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع ، وإنما حدود حرите أن يزيد عدد التفعيلة (مستعلن) - المكررة في أصل الشطر - ويقصها فيقول في قصيدته مثلاً :

مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن فاعلن

وينبغي الشاعر ، أن يتذكر دائماً أن أى شطر في مثل هذه القصيدة ينهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشر مغلوط يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً منهراً^(١) .

أما عن بحور الشعر الحر وتشكيلاته فإن نازك الملائكة ترى أنه (يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما : (١) البحور الصافية : وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهمزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز ، شطره (مستعلن مستعلن مستعلن)

(١) قصايا الشعر المعاصر - ص ٦١ - ٦٢ .

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيها من أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)

الخبب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

(ب) البحور الممزوجة : وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات : وهما بحران اثنان :

السريع : شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر : شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)^(١) .

وتؤكد الباحثة أن البحور الأخرى : كالطويل ، والمديد ، والبسيط ، والمنسرح ، لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق : (لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها ، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها)^(٢) .

وأخيراً ترى أن أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان :

(الأول - أن القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا - ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين : ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعنى من القافية ، بينما يتمسك كل شطر في الشعر الحر بها ؛ لأنه شعر ذو شطر واحد .

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٦٥ - ٦٦ .

(٢) المرجع السابق - ص ٦٧ .

الثانى . أن الشطرين فى البيت لا يتساويان تساويًا عروضيًا ، وإنما يباح فى الشطر الأول ما لا يباح فى الثانى ؛ ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج دائماً إلى تشكيلتين اثنتين . تحريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات ، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز . وهذه الحرية ، حرية إيراد التشكيلتين . غير مباحة فى الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد^(١) .

ثم تستطرد الباحثة بعد ذلك إلى المزالق التى يتردى فيها شعراء الشعر الحر - من الوجهة العروضية - وتقابل كل ذلك بمنطق الرفض وليس - كما يفعل غيرها - بمنطق التبرير .

هذه هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركزت عليها نازك الملائكة فى كتابها الرائد : (قضايا الشعر المعاصر) . فما أبرز الظواهر التى ركز عليها الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه الأخير : (الشعر العربى المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) ؟

يرى الباحث أن الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة يقوم على هذا التصور : (أن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض : إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها)^(٢) .

وتأسيساً على ذلك يرى أنه كان من الطبيعى - وقد قامت القصيدة على أساس

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٧٣ .

(٢) الشعر العربى المعاصر - ص ٦٤ .

جمالى جديد - (أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية ، لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية ، وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة)^(١) .

ولكنه سيتدرك : (إن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماناة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليها لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه ، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة فى هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو المنوع على نظام ثابت)^(٢) .

ويلاحظ أن انتهاء السطر الشعري فى القصيدة الجديدة شىء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه (ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفساً واحداً أو تكاد ، تتخلل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة)^(٣) . . (فإذا كان هم الشاعر التقليدى أن يجرى بناء البيت الشعري فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كل)^(٤) .

ويتتبع الدكتور عز الدين إسماعيل أشكال التجديد والتطور فى موسيقى شعرنا

(١) المرجع السابق - ص ٦٥ .

(٢) الشعر العربى المعاصر - ص ٦٥ .

(٣) المرجع السابق - ص ٦٨ .

(٤) المرجع السابق - ص ٦٩ .

المعاصر ، ويحددها في ثلاث مراحل .

مرحلة البيت ذي الشطرين المتوازيين عروضيا المنتهى بقافية مطردة في الأبيات الأخرى . .

ومرحلة السطر الشعري ، وهي المرحلة التي فتت فيها البنية العروضية للبيت ، واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي « التفعيلة » تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور قد يصل إلى تسع تفعيلات .
ومرحلة الجملة الشعرية ، وهي بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ؛ فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر (١).

وبخصوص القافية ينبه الباحث إلى أن القصيدة الجديدة لم تهمل القافية ولم تلغها ، ولكنه يضع فهمه لمصطلح القافية على أساس من ضرورة التفريق بينه وبين حرف الروي ، فإذا كانت القافية هي الوحدة الموسيقية التي ينتهي بها البيت فإن القصيدة الجديدة لم تلغها ولم تتخل عنها . . أما إذا كان المقصود منها حرف الروي - كما يخلط غير واحد من الدارسين - فقد آثرت القصيدة الجديدة أن تتخلي عنه من حيث تأكد أنه عامل تعطيل لقدرة الشاعر في نفص كل أحاسيسه الداخلية على الورق .

ويختلف الدكتور عز الدين إسماعيل مع نازك الملائكة في إلزامها الشاعر المعاصر بشكل واحد من الأشكال التي يمكن أن ينتهي بها الشطر في كل القصيدة التي تنزع في تشكيلها عن فلسفة (الجملة الشعرية) ، وإن كان يوافقها على هذا الإلزام في القصائد التي تنزع في تشكيلها عن غير هذه الفلسفة (٢).

(١) المرجع السابق - ص ٧٩ - ١١٢ . (٢) المرجع السابق - ص ١١٩ - ١٢٣ .

هذه - أيضاً - هي أبرز الظواهر التشكيلية التي ركز عليها الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه : (الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) ، وبين نازك وعز الدين أرتال من النقاد الذين تصاولوا في هذا الميدان محاولين أن يضعوا لهذه الظاهرة أساساً نظرياً يوائم بين منطق التمرد الذي اجتاحت به هذه الظاهرة سكون الحركة الشعرية العربية المعاصرة من جهة ، وبين منطق التقعيد المنهجي الذي هو الإطار الضابط لتدفق أى من الظواهر الفنية مهما كان جموحها واندفاعها :

فالدكتور محمد النويهي يثور على الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، هذا الشكل الذي ظل يستخدم ألفاً وأربعمائة من السنين بل تريد ، ففقد قدرته على التعبير عن عواطف الإنسان المعاصر . . (ولا شك أنه في عصوره الأولى استطاع أن يحمل ذخراً عظيماً من الروائع الصادقة ، لكن امتداد الأجل به كانت نتيجة المحتومة أنه استنفد ما كان باستطاعته أن يحمل ، وعمل بدوره على استمرار التقليد ؛ لأنه قد تم ارتباطه بالأفكار التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية في التعبير عن العواطف البشرية ، وهو في أغلب ما استعمل في تاريخه المديد استعمل في حمل الكذب والافتعال ؛ حتى طغت نبرات الكذب والافتعال عليه ، فصار من العسير ، ثم صار عن المستحيل تصفيته منها وإجلاؤها عنه ^(١) .

ويبدو الدكتور النويهي هنا متأثراً تماماً برأى « إليوت » في ما قاله عن « موسيقى الشعر » ذلك الذي ضمنه الدكتور كتابه « قضية الشعر الجديد » والذي يقول فيه عن شكل القصيدة :

(هناك أشكال تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى ، وجميع

(١) مجلة الشعر - العدد الثامن - أغسطس ١٩٦٤ .

الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في أخرى : فالشكل الذي يتبع نظاماً معيماً في الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيباً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام في عطف شعري ، ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعاً وقت أن بلغ خد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وكثرت القواعد التي يلزم أن تتبع في تأليفه تأليفاً صحيحاً ، فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير ؛ لأن الشكل المعين تغطي عليه النظرة الفكرية لجبل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ، فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة ، آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه ، ولكن ذلك منهم أمل خائب^(١))

ويطلق الدكتور النويهي حكمه بموت الشكل التقليدي وبعجزه التام عن مواصلة الفعل والحياة ، ويرجع ذلك إلى عاملين : طول العهد به ، وغلبة الكذب عليه في معظم تاريخه الطويل ، ولا ينسى أن ينبه إلى أن هذا الشكل التقليدي كان يحمل منذ البدء جرائم جموده وتحجره : (وذلك من إسرافه في الانضباط والتعقيد الشكلي ؛ فالقصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت ، إذ كل بيت فيها مستقل استقلالاً تاماً إيقاعياً ولغوياً ومعنوياً ، وإيقاعه يقوم على عدد محدد مضبوط من الأجزاء العروضية المسماة « التفاعيل » يجب أن يلزمه الشاعر في جميع أبيات قصيدته فلا يزيد عليه أو ينقص منه في البيت بعد البيت ، ثم إن كل بيت مقسوم إلى نصفين متساويين يسمى كل منهما شطراً ويكرر كل منهما إيقاع الآخر « ما عدا بعض الفروق اليسيرة في آخر كل منهما » .

(١) قضية الشعر الجديد - ص ٢٤ .

وأخيراً يجب أن تنتهى أبيات القصيدة بالقافية نفسها والروى نفسه ، « والروى هو الحرف الذى يتكرر فى قافية القصيدة فتبنى القصيدة عليه وتنسب إليه ، فيقال قصيدة لامية أو رائية أو همزية »^(١) .

ويحاول الدكتور محمد مندور أن يبرر هذا التمرد بالبحث له عن ضرورات تاريخية داعية ، فيقول :

(اقتضى المضمون الشعرى الجديد التابع من الوجدان الجماعى أن يلجأ الشعراء إلى صور وقوالب جديدة يصبون فيها وجدانهم الجماعى ، وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف بعد الثورة ، ولم يعد هناك مجال مستمر للاستفار الثورى العنيف الذى يلائمه القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا العربى ، فرأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجئون إلى قالب القصة القصيرة الساذجة حيناً وقالب الحوار الدرامى السريع حيناً ، ولما كانت مثل هذه القوالب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للموسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئة البيت الواحد إلى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار - فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجازاة لتغيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة وبنائها الهندسى)^(٢) .

وفى هذا يخالف الدكتور مندور نازك والسياب اللذين يريان أن تمرد الشعر المعاصر على الشكل سبق تمرده على المضمون .

ويشير الدكتور مندور إلى طبيعة التغيير التشكيلى الذى طرأ على شعرنا العربى فى هذه المرحلة تبعاً لتغيير إيقاعه الموسيقى فيقول :

(وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن استغنيا عن وحدة

(١) مجلة الشعر - العدد الثامن .

(٢) د . محمد مندور - فن الشعر - ٨٤ - ٨٥ .

البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقيق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة : أى أن كل ما حدث هو تغير التوزيع الموسيقى داخل القصيدة ، وأما إهدار تلك الموسيقى إهداراً كاملاً فهو لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد مستنير^(١) .

وهو يبنى تصوره لضرورة الموسيقى في الشعر على أساس أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب . (بل إنها وسيلة أداء تصل إلى التعبير عن مفارقات المعاني وظلالها العاطفية ، بل وألوانها النفسية التي كثيراً ما تعجز اللغة الماثورة عن استخراجها من باطن النفس)^(٢) .

ويربط الدكتور عبد القادر القط بين ظهور الأشكال الجديدة في الفن وبين الانقلاب الحضارى فيقول :

(فالفن الجديد في أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل في الفن الذى سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضاره مختلفة ، ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة . فالرسم التجريدى - مثلاً - لم يظهر لأن في الرسم القديم عجزاً أصيلاً في طبيعة ألوانه وخطوطه يجعله غير صالح لتصوير انطباعات الفنان عن الحياة ، ولكنه ظهر لتغير في مفهوم التصوير وفقدان نظرية المحاكاة لوظيفتها الحضارية ، وهكذا تظهر الأشكال الشعرية والفنية الجديدة نتيجة لحاجة الفنان إلى التعبير عن تجارب ومفاهيم جديدة لا بد بالضرورة أن تحدث

(١) د . محمد مندور - فن الشعر - ص ١١٨ - ١١٩ .

(٢) المرجع السابق - ص ١١٨ .

لها عن أشكال تلائمها (١).

ويتأمل أدونيس والبياتي ونزار قباني القضية من منطلق شعري لا يخلو من ذكاء موضوعي : فيعرب أدونيس عن قصد حيله من التمرد على تشكيل القصيدة العربية في نسقه الخليلي على هذا النحو : (لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة ، وأصول تقنية قبلية ، نقصد أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وألا يخضع لغير الفن ، إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر ، نظامها . فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، وهو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي ؛ لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهماً ؛ ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة . . في حضورها كوحدة وككل (٢) .

كما يتحدث البياتي عن تجربته الشعرية وتمرده على الشكل التقليدي على هذا النحو :

(دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف (٣) .

ويغلو نزار في تقنيع رؤيته النقدية لقضية الشكل بقناع شعري فيقول :

(١) د . عبد القادر القط - قضايا ومواقف - ص ١٠٢ .

(٢) أدونيس . زمن الشعر - ص ١٧ .

(٣) عبد الوهاب البياتي - تجربتي الشعرية - ص ١٨ .

(الإنسان هو الذى يصنع قوالبه ، وليست القوالب هى التى تصنع الإنسان .
وليس فى الفن أشكال نهائية أو أبدية ، فالأثواب الجاهزة لا تطبقها أحساد
الموهوبين ، وكل موهوب يختار التوب الذى يستريح فيه)^(١) . . . (لا شاعر
عربى - مهما كان محيداً - يستطيع أن يدعى أن جميع قواعبه مستريحة ، وأنه دائماً
فى أحسن حالاته ، فالقافية برعم كل سحرها وإثارتها - نهاية يقف عندها حيال
الشاعر لاهتاً . إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى دروة
اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى
بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - فى
مرحلة اليقظة أى مرحلة النثر ، وتكرر الصدمات تصبح آيات القصيدة عوالم
نائية ؛ وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة . . هذه الطريقة فى عمارة القصيدة العربية
جعلتها قصيدة بيت واحد . نستعمله فى حديثنا حكمة مرسله ، ونعلقه على جدران
بيوتنا مكتوباً بماء الذهب)^(٢) .

فإذا كانت هذه هى أهم المقولات التى أسفرت عنها حركة التمرد التشكيلى فى
الشعر العربى المعاصر فإن هذه الحركة تكون بالتأكيد حاملة لفلسفة نشوئها واندفاعها
واستمرارها جميعاً ، وقادرة فى الوقت نفسه على تطوير ذاتها ومجالاتها بلا مبالاة .
إن رفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن، فى اتجاه الحياة الجارية على
نواميس التطور يعطى الشعر وجهه الحضورى المستجيب لايقاع الحياة المعاصرة .
والمعبر عن كل ما يجيش فى أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع
 واحتدامات ، كما يعطيه حس تحاوز النماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية .

(١) نزار قباني - الشعر قنديل أخضر - ص ٣٦ .

(٢) المرجع السابق - ص ٣٧ - ٣٨ .

وتخلص القصيدة العربية من إसार وحدة البيت ودفعها في طريق وحدة التفعيلة يعطى هذه القصيدة إمكان أن تحتاز وحدتها العضوية النامية . وأن تعبر عن عالم الشاعر الذاتى والموضوعى في غير ترهل ولا ضمور ، وأن تحقق لنفسها نوعاً من التماسك البائى المتوازن .

وطرح القافية الضاغطة ، واستبدالها بقافية مرنة أو بإيقاعات داخلية - يعطى العمل الشعرى حرية تَصَوُّرٍه للمضامين التى يريد تصوُّيها ، مع الاحتفاظ بقيمة الإيقاع والضبط التى تخلفها القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعرى في شكله الجديد ، كما يعطيه تجنب الوقوع في نثرية الإحساس والصحو الذى يفقد التجربة حرارتها ، ويُقَرِّب العمل الشعرى دائماً من دوائر القصة والمسرحية والملحمة .

والتمرد في وجه الشكل الكلاسيكى للوصول إلى قيمة التعبير عن مضمون حضارى أشمل - يعطى الشاعر قدرة تشكيلية أرحب يستطيع من خلالها أن يعكس المضامين الحضارية المركبة التى قد تقف هندسة التشكيل التقليدى في طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة .

والترام الشعر الحر بقانون عروضى معين ، وبتشابه التفعيلات في الأشطرتشابهها تاماً ، وباستدعائه التفعيلة المنفردة في الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه - يعطى هذا الشعر الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلصقوها به ، وأن يضيفوه إليها .

” ووضع أساس جمالى ينهض عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعاً من المواءمة بين الإيقاع وعالم الذات - يعطى حركة التمرد في هذا المجال أساساً فلسفياً تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها ، ويضفى عليها طابعاً منطقياً يتيح لها مكاناً في حركة التاريخ .

وجريان التطور الذى تعرض له الشعر المعاصر فى مراحله الثلاث : مرحلة البيت الشعرى ، ومرحلة السطر الشعرى ، ومرحلة الجملة الشعرية - يعطى هذا التطور منطق السوء والارتقاء إذا جار أن يقال : بمعنى أن تـمرد الشعراء لم يتجاوز ظاهرة إلى طاهرة ، ولا مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية إلا وفق منطق طبيعى يضع الطاهرة فى ماطها التاريخى بلا تعسف أو ابتسار .

وربط التشكيل الجديد بتغير الوجدان الجماعى ، وبـتغير الوضعية الحضارية - يعطى هذا التشكيل معنى الحلول فى قلب الحركة الاجتماعية من جهة ، ومعنى الحلول فى قلب الحضارة الإنسانية من جهة أخرى ؛ وبهذا يصل إلى تحقيق طموحه الأول : أن يكون وطنياً وعالمياً ، وهو طموح هائل ومضىء .

ومحاولة خلق الأبعاد الزمانية والصوتية والفلسفية فى القصيدة الجديدة ، يعطى هذه القصيدة قدرتها على (التجول) فى التاريخ ، والتنويع على أكثر من لحن . واحتواء أعقد المضامين الفكرية والحضارية لمبارحة الغنائية المسرفة التى أنقضت كاهل شعرنا القديم .

وهكذا يخرج التمرد على الشكل فى إطار القصيدة العربية على تاريخه كله . فيتجاوز منه ما لا يلائم حركة التطور التقنى والحضارى ، ويرتفق منه ما ينحنى فى داخله على عناصر الحركة والتطور ومواءمة المد الثقافى فى العالم المعاصر .

وإذا كنا قد ركزنا - فيما مضى - على جوانب الإيجاب فى الظاهرة التشكيلية الجديدة - فإن جوانب السلب التى ركز عليها فريق من النقاد تبدو فى معظمها - إذا استثنينا جانباً من آراء العقاد - شديدة التعميم أو شديدة التعصب ، وقد يرجع ذلك إلى أن هؤلاء كانوا صدى للعقاد ، أو حواريين لا يريدون أن يغضبوا أستاذهم فى شىء يعرفون عنه أنه يناهضه ويصادر وجوده .

إن آراء الدكتور شوقي ضيف - التي تتعلق بقضية الشعر الحر - في كتابه :
(الأدب العربي المعاصر في مصر)^(١) ، و (في النقد الأدبي)^(٢) . لا تخرج على
كونها تسجيلاً وثائقياً لبروز ظاهرة أدبية ، ثم إعطاء حكم عام وسريع بحتمية
سقوط هذه الظاهرة في ظلام الضياع !

وكذلك تبدو آراء الدكتور زكي نجيب محمود لوناً من المساندة المنطقية المقترسة
تعاطفاً مع العقاد . ثم مع لجنة الشعر التي كان عضواً من أعضائها البارزين ، والتي
كتب باسمها مذكرة إلى وزير الثقافة في عام ١٩٦٤ يضمنها رأى اللجنة القاطع في
قضية الشعر^(٣) . ومن خلال هذه المذكرة يسفر الدكتور زكي نجيب محمود عن
رأيه في قضية « الشكل » فيقول :

(. . . وبديهي أنه إذا أريد لشخصية الأمة ، بل إذا أريد لشخصية الفرد
الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز - فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر
التاريخ ليكفل لها الثبات . برغم تنوع المضمون الفكري داخل هذا الإطار عصراً
بعد عصر ؛ لأنه إذا تحكم الإطار في كل مرحلة يتغير التفكير خلالها - فأين يكون
الرباط بين يومنا والأمس ؟ وما هذا الإطار الثابت إلا مجموعة القيم التي يتواضع
أبناء الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياساً يتسم بالمرونة الحية) . . .
(وإيه لما يلفت النظر في الداعين إلى موجة التهديم أنهم كأنما يؤذيه أن يروا
الشكل التقليدي المراد تحطيمه متمثلاً في قم شوامخ من شعراء العربية الأقدمين

(١) انظر ص ٧٥ وما بعدها .

(٢) انظر ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٣) انظر نص المذكرة في كتاب (قضايا ومواقف) للدكتور عبد القادر القط -

والمحدثين . فتراهم يجعلون جزءاً من خطتهم أن يطيحوا بتلك القمم) .

وربما كانت هذه الحجة الأخيرة - هدم التراث وتحطيم عمود الشعر - محورها ما دار من هجوم كاسح على حركة الشعر الحر ، وكان أضرى هؤلاء المهاجمين هم الشعراء التقليديون الذين لا يملكون من أسلحة النقد الموضوعي سوى أن يكيلوا الاتهامات لأنصار الحركة الجديدة ، بدءاً من العمالة للمخابرات الأجنبية وانتهاء بقصد هدم العمود الشعري والتراث العربي !

وانرى هؤلاء الغاضبين جيل من القواد الدارسين حاول - ليس فقط أن يبرر تمرد الحركة على عمود الشعر التقليدي - وإنما نهض ليؤصل للحركة في تراثنا القديم الذى زعموا أنه مقصود بالهدم والتخريب ، فكانت ردودهم الموضوعية إسهاماً حقيقياً في استقرار الحركة ، وإرساء فاهماً لتقاليدها الفنية والحضارية . يقول الناقد أحمد أبو سعد في كتابه : (الشعر والشعراء في العراق) :

(إن عمود الشعر العربي لم يتحطم على أيدي السائرين في اتجاه الشعر الحر ، وإن هؤلاء المتحررين هم أشد غيرة على التراث من أتباعه ، فهم لا يعربون عن حفظهم له بتحيطه ، ولكنهم يدفعونه إلى الأمام ، ويكشفون عن عبقريته التي تفتح للجديد ، وتقبل التطور ، ولهم من اعتبارات الأوائل ما يبيح لهم هذا التصرف . فقد روى عن الأقدمين أن الخليل بن أحمد حين قرر ما قرر لم يقصد به إلى أنه كذلك قضية حاصرة ، أو قضى بعدم جواز الخروج عليه حتى نأخذ عمله بعد ذلك على وجه الإلزام للشاعر ألا يجحد عنه : يقول الشيخ العلايلي في كتابه « مقدمة لدرس لغة العرب » الصادر عام ١٩٣٧ :

« العروض هو الفرع الوحيد الذى بقى لا يدين إلا إلى عمل واحد فقط ، فنحن ندرسه على ترسيم لحدود الخليل ، وعلى أنى أرى في الخليل أمة عمقوية ،

ونسقاً فذاً ، فلا أستطيع إلا أن أحكمه بالشخصية التي لا يمكن أن تجيء إلا في آفاق محدودة . . . وكأنما لمس هذا أو لمسه بالفعل السكاكي في بحث الشعر من « المفتاح » فقال ما خلاصته : « لا يظن أحد أن الزيادة على ما حصر ليست من كلام العرب ، فهذه الزيادة تنادى بأعلى صوت :

لقد وجدت مكان القول ذا سعة فإن وجدت لساناً قائلاً فقل على أننا نقول : من أنبأ هؤلاء أن الخليل والأئمة من بعده لم يكونوا يرون الزيادة على ما حصر هي من حيث الوزن مستقيمة (مفاتيح العلوم ص ٢٧٥) .
ثم يمضي العلايلي فيهتف قائلاً :

« وعلينا أن نحرر من أمر هذا العروض ما يتساق مع مطالبنا ، ويتسع لها . وينهض بالأدب ، ونحن من اعتبارات الأوائل بين ما يبيح لنا هذا الأخذ ؛ فقد ذكروا في حد الشعر أنه القول الموزون دون زيادة قيد (على نهج مخصوص) مما يعلننا بأنهم لا يتخرجون من قبول النظم على غير الموازين المحفوظة ، أو عليها مع تغيرات في الضروب لم تحفظ ، ولا يستضيقون من إطلاق كلمة شعر عليها ، وإن خرجت على مألوف ما أثر . ويؤكد هذا قول السكاكي حين عرض لتعريف الشعر قال : « ومذهب الإمام الزجاج في الشعر أنه لا بد من أن يكون شعراً ، ولا أدرى أحداً تبعه في مذهبه هذا ^(١) . »

مما تقدم يتضح لنا أن التقيد بالخليل أو ترسم حدوده غير وارد حتى عند الأقدمين ولا ملزم لهم . وقد روى عن الزمخشري أنه قال في القسطاس : « والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرج عنه كونه شعراً » فكيف إذا كان الشعر غير خارج على الوزن في أساسه ، بل كان جل

(١) عبد الله العلايلي : مقدمة لدرس لغة العرب - ١٩٣٧ .

ما فعله أنه لم يشترط كالحليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؟ أظن أنه حيثئذ لا يكون فقط داخلاً في التراث بل نابغاً من صميمه^(١) .

لم تكن هذه الرحة هي كل ما تعرض له « شكل » القصيدة العربية في هذه المرحلة ، وإنما تعرض هذا الشكل لنوعين آخرين من التمرد لزخرفته عن مكانه ، وإحداث تغيير حذري في عروضه وموسيقاه . . فكانت (القصيدة المدورة) ثمرة التمرد الأول ، وكانت (قصيدة النثر) ثمرة التمرد الآخر .

والتدوير مصطلح عروضي قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني مثل :

إن مانولتي مد لك وإن قل - كثيراً !

تم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الحملة الشعرية فوصلها بأول الجملة التالية بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو توقف القارئ قبل تمام المقطع أو تمام القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضي . يقول (حسب الشيخ جعفر) الشاعر العراقي :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل :

استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنيّاً .

فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحنّطبان ؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية

الساحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون

(١) أحمد أبو سعد - الشعر والشعراء في العراق - ص ١٧ . ما بعدها

التي وجهها فضة ، في مقاه مقاعدها خشب
أو حصير ، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات
أهدئي عند جرفك أيتها الموجة . . .^(١)

إلى آخر القصيدة . . . مما يشد القارئ إلى قراءتها دفعة واحدة حتى لا يحس
بالنشاز الموسيقي إن هو حاول إن يتوقف قبل تمامها . . . وقد ترخص بعض أنصار
الشعر الحر - قبل اندلاع هذه الموجة - في أن تحتوى الجملة الشعرية على تسع
تفعيلات^(٢) بعضها يحسن السكوت عليه ، وكانوا في ذلك شبه مغالين في إعطاء
الحرية لهذا الاستطراد ، ولم يكن يدور بخلداهم أنهم سيواجهون القصيدة النفس
الواحد التي ترفض كم الحرية الضيق الذي خيل إليهم يوماً أنهم كرماء في منحه
لأقلام المبدعين .

أما (قصيدة النثر) فتبرر سلمى الخضراء الجيوسي ظهورها على هذا النحو :
(يبدو لي أن في تاريخ الشعر العربي الحديث نموذجاً كرر نفسه منذ بداية القرن .
إن الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقه ، فهو أبدأً منقلب على
نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة الشعر الذي كان يكتبه الجيل الذي سبقه حتى
يتاح له من يتهم شعره المتجدد بالرجعية والتأخر ، وأظن أن هذا هو ما حدث إلى
حد ما في مجال الشكل الشعري ، ولكن علينا أن نضيف إليه عاملاً آخر هو كثرة
التقليد والتكرار الممل المرهق في الشعر الحر . . . وبما أن عودة الشاعر الحديث الآن
إلى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والاتباع اللذين ما تزال نعانيهما
منه فإن الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى ، وبناءً متمسكاً ، وملجأ أكثر

(١) حسب الشيخ جعفر - زيارة السيدة السومرية - ص ٩ - ١٠

(٢) انظر : الشعر العربي المعاصر - لعز الدين إسماعيل - ص ١٠٢ وما بعدها

رسوحاً ، وعطاء أكثر استقلالاً وتفرداً^(١) .

ويدخل أدونيس إلى عالم البناء الفني للقصيدة الشعرية ليحدد طبيعة الفروق الجوهرية بين ما هو شعر وما هو نثر متصراً لقصيدة النثر بالطبع فيقول :

(من القضايا الشكلية النائية التي تثار ضد الشعر الجديد - قضية التعبير بغير الأوزان التقليدية ، فحيث لا تكون أوزان - في رأى من يترونها - لا يكون شعر . . . ! إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر حالياً بالضرورة من الشعر . إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل ألا تكون شعراً ، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية - تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر :

وأول هذه الفروق - هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاطراد ليس ضرورياً في الشعر .

وثانياً - هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح لأن يكون واضحاً ، أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤية ، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته .

وثالث هذه الفروق : هو أن النثر وصفي وتقريرى ذو غاية خارجية معينة ومحدودة على حين أن غاية الشعر إنما هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه . . لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي ، أو للوزن والقافية ، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري . ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً معجزاً ، إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرق في

(١) مجلة عالم الفكر - ص ٤٥ .

الدرجة ، بل فرف في الطبيعة^(١) .

ويلخص أنسى الحاج عناصر البناء الشكلي في قصيدة النثر فيقول :
(لتكون قصيدة النثر قصيدة شر ، أى قصيدة حقاً لا قطعة نثر فية أو محملة
بالشعر - يجب توافر شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، والتوهج .
والمجانة^(٢) .

من هذا كله - نستبين أن (قصيدة النثر) تمرد على الوزن بكل وحداته البيتية
والشطرية والإيقاعية ، وأنها (ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هي
كثافة وتوتر قبل أن تكون جملاً أو كلمات^(٣) .

...

وهكذا تبدو المرحلة الأخيرة من مراحل التمرد على (الشكل) في بناء القصيدة
العربية أخطر مراحل هذا التمرد ، لأنها دفعت إلى الساحة بأشمل حركة غاضبة في
وجه الشكل وهي حركة (الشعر الحر) ، ولأنه قفّت على ذلك بحركة أخرى أكثر
إيغالاً في عصيان قوانين الشكل وهي حركة (القصيدة المدورة) ، ولأنها تابعت
هجومها الفادح على قضية الشكل من خلال حركة (قصيدة النثر) ، ثم لأنها
ترهص - على يد شعرائها - بمزيد من الغضب والعصيان والتمرد الشامل على كل
قواعد الشكل - وصولاً إلى عالم شعري آخر يختلف فيه التشكيل الحمال تبعاً
لاختلاف الرؤية الشعرية للواقع ، ويتخطى مراحل البيت والسطر والجملة والمقطع
والتدوير والنثر إلى ما لا ندرى من الحدود الراضية للحدود !

(١) أدونيس - زمن الشعر - ص ١٨ - ١٩ .

(٢) أنسى الحاج - لن - ص ١٢ .

(٣) أدونيس - محلة شعر - ربيع ١٩٦٠ .

وهنا لابد أن نبه إلى أننا قد تخطينا كثيراً من ظواهر التمرد التشكيلي التي يمكن أن تتصف بالهامشية ، أو يكونها جزءاً من ظاهرة عامة أصل منها وأشمل : كالتصيده الحوارية ، والتصيدة الديوان ، إلا أن هذه جميعاً كما قلنا يمكن أن تكون مغسوبة في ظواهر عامة أقرب إلى منطق التأصيل والتنظير .

.. .

التمرد على المضمون

من الضروري أن نحدد هنا - أولاً - ما نفهمه من مصطلح « المضمون » ، فليس المضمون هو الموضوع الشعري الذي يختاره الشاعر من بين حشود الموضوعات فحسب ، ولكنه الموضوع المنتخب والمعالج برؤية الشاعر الخاصة وفلسفته الحياتية والفنية الشاملة ، لأن ما يميز شاعراً من شاعر ليس هو اختيار موضوع رائع أو متواضع ، وإنما هو طريقة انتخاب الموضوع وطريقة معالجة هذا الموضوع في الوقت نفسه من زاوية الرؤية الخاصة التي يتزع عنها الشاعر في إبداعه الفني . ولقد تعرضت قضية (للشكل والمضمون) في الفكر الأدبي المعاصر لكثير من موجات المد والانحسار : فبينما أعطت الحركة النقدية - التي تدين بالنظرة السلفية إلى الفن - أغلب اهتماماتها للشكل باعتباره مظهر الانتماء التاريخي للتراث العربي في فحولته وجزالته^(١) أعطت الحركة النقدية التي تدين بالنظرة التقدمية إلى الفن -

(١) انظر : الراعي والبصري والزيات .

أغلب اهتماماتها للمضمون، وكانت فلسفاتها في هذا الصدد تتردد بين انتماءاتها التاريخية إلى روح الثقافة المعاصرة^(١)، وروح الطبيعة الخالدة^(٢)، وروح الطبقات الكادحة في عراكتها البطولي مع واقعها المادى والحضارى والإنسانى^(٣).

كان هذا هو واقع «الفكر» الأدبى المعاصر في مطالع هذا القرن، أما واقع «الفن» فقد مثلت فيه الكلاسيكية الشعرية جانب الاهتمام بالشكل؛ كما مثلت فيه مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر جانب الاهتمام بالمضمون،

فإذا سلمنا بأن كلا من الشكل والمضمون يؤثر أحدهما في الآخر ويتأثر به - فقد كان من الطبيعى أن يكون مناط المسائرة والموافقة هو الجانب الكلاسيكى الذى يعمل على (بعث) و(إحياء) التقاليد العربية القديمة في الفكر والفن.. وأن يكون مناط التمرد والخروج هو الجانب التقدمى الذى يعمل على (نقض) و(تعصير) التقاليد العربية في الفن والفكر.

ولكن هذا التعميم لا يمنع أن يخرج من بين الكلاسيكيين من يتمرد على واقع المضمون والشكل - كالزهاوى - في شعره المرسل وثورته في الجحيم، وأن يخرج من بين التقدميين من يسائر واقع الشكل والمضمون - كزكى قنصل من شعراء المهجر - في هجائه اللافتح لحركة الشعر الحر، وتنديده القاسى بتجديد جبران. وبديهي أن (تغليب) جانب الشكل، أو (تغليب) جانب المضمون لا يلغى - في العمل الفنى - أياً منها على الإطلاق؛ لأن العمل الفنى إذا فقد

(١) انظر: مدرسة الديوان.

(٢) انظر: المهجر وأبولو.

(٣) انظر: مدرسة الشعر الحر.

جناحاً من جنايحه هذين صار إلى العجز الكامل والشلل الطبيعي ، إنه فقط يتيح للفنان أن يميل مرة هنا وأن يميل مرة هناك ، بلا تحل مطلق عن أى منها حتى لا يتأخلى عن وضعية كونه فناً .

وإذن فقد يكون من المفيد أن نتفق على أن أى « مضمون » فنى لا يمكن أن يقوم منفصلاً عن « شكله » الفنى . . (إن الموضوع يمكن أن يقوم منفصلاً عن الشكل ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون عملاً فنياً)^(١) . . . (ذلك أن الشعر كيان ذو شكل لا تنفصل فيه المادة عن الصورة)^(٢) . . . (والشكل - بداهة - هو قوة المضمون ووحدته وتركبه ، وليس قلبه أو وعاءه الذى يحفظ فيه)^(٣) . . . (والموضوع هو الذى يحدد الشكل ، ومن ثم فالشكل هو الذى يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية إلى خبرة فنية)^(٤) . . . (ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبى وصورته لا تفرقان ؛ فهما كُلاً واحداً ، وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل ، ولكننا إن أنعمنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون ، فهى تنطوى فيه ، أو قل تنمو فيه ، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة)^(٥) . . . وإذن فالمضمون والشكل (يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق فى تفاعل جدلى)^(٦) .

(١) د . رشاد رشدى - ما الأدب - ص ٤٢ .

(٢) د . مصطفى ناصف - دراسة الأدب العربى - ص ١٠٠ .

(٣) د . مصطفى ناصف - دراسة الأدب العربى - ص ١٠٢ .

(٤) د . رشاد رشدى - ما الأدب - ص ٤٤ - ٤٥ .

(٥) د . شوقى ضيف - فى النقد الأدبى - ص ١٦٤ .

(٦) أرنست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٧٢ .

هذه مقدمة قد يكون من المفيد أن نتفق على مقولاتها أولاً ؛ حتى لا يظن أننا نقصد من وراء الحديث عن « الشكل » والحديث عن « المضمون » أننا نعزل في العمل الفني بينهما ، أو أننا شطر القصيدة إلى شكل أجوف وإلى مضمون مجرد ؛ فنحن ندرك جيداً أن القصيدة الشعرية الناجحة هي الشكل المسحن على مضمونه في وحده عضوية متداخلة ؛ كالزهرة وأريجها ، لا تستطيع أن تفصل بينهما إلا إذا شئت أن تخرج بالزهرة عن وضعيتها الوجودية التي هي بها ما هي ، إلى شيء آخر مختلف قد يعرف الاقتدار العلمي أن يفصل عنصراً فيه عن عنصر ، فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هي الوضعية الوجودية ، وإنما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد .

والعملية النقدية تحاول أن تقترب من منطق العلم في التشریح وعزل العناصر بعضها عن بعض ، حتى تستطيع إعطاء حكم موضوعي على كل عنصر بعيداً عن العناصر الأخرى ، مع إيمانها البدئي بأن العمل الشعري لا يصبح عملاً شعرياً إلا إذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما .

فلندع هذه القضية إذن ، ولنحاول في ضوء هذه النظرة أن نستقصي ملامح التردد على المضمون في الشعر العربي المعاصر ، ولنضع تحت أعيننا دائماً أن ضرورة المواجهة النقدية هي التي فرضت على هذه الدراسة أن تنظر إلى المضمون في معزل عن الشكل ، ولنذهب أبعد من المعاصرة قليلاً ؛ لنرى كيف كانت ملامح القضية . . وماذا أعطت المعاصرة هذه الملامح من تمردات ؟

كان البارودي رائد البعث في الشعر العربي الحديث بإجماع آراء النقاد والباحثين ، (فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد

فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد^(١)
وكانت ريادة البارودي قائمة على محاولته الفذة في استخلاص القصيدة من قبضة
المحسنات البيانية والبديعية الباهظة ، وعلى محاولته الابتكار والرجوع بالقصيدة إلى
عصر سطوعها وامتيازها ، وقد استطاع بالفعل أن يجدد شباب الشعر ، وأن يجعل
منه إطاراً للمضامين التي تموج بها الحياة من حوله ، وأن يخرج بالتعبير الشعري عن
الغياب الكامل في الأعيب الزخرف والصناعة الجامدة ، إلى التعبير عن
« الشخصية » تعبيراً حقيقياً - (ولهذا بزغت مقومات . . . « الشخصية » البارودية
من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره
على صورة كالتى عرفناه بها في سيرته وأخباره)^(٢)

وإذا كان البارودي قد عارض في شعره ، أو احتدى ، أو حاكى - فإنه كان
يفعل ذلك عن وعى يقينى بأن حركة الشعر في عصره محتاجة إلى أن تغوص في
أعمق أعماق التجربة الشعرية العربية في عصورها المتألفة ، وبخاصة في العصر
العباسى الذى وصل الشعر فيه إلى ذراً عالية من الإجادة والشمول (فهو لم يكن
مقلداً للقدماء بالمعنى السيئ للتقليد ، إنما كل ما هناك أنه يريد أن يرد إلى شعرنا
جزالته ونصاعته ورصانته)^(٣) (وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي
أنفع ما في شعره للأدب المصرى الحديث ؛ لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على
مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من
معارضتهم في المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار

(١) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى - ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٨ .

(٣) د . شوقي ضيف - الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٤٤ .

والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد !

فإذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة و« شخصيته » المعبرة ونزعتة إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر - فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعه من حسن الثقة وعزيمة النهضة . وللبارودى بعد هذه الآية آية أخرى ، وهى أن الفضل الذى له على عصره أكبر من الفضل الذى لعصره عليه ؛ فما جاء به من عند نفسه كثير لا يتناس إليه ما يحى من قدرة معاصريه ، وذلك وحده خلاق أن يبوئه زعامة جيله ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه^(١) .

كان هذا هو محور الدور الذى نهض به البارودى رائد (البعث) و(الإحياء) : محاولة العودة بإطار القصيدة ومحتواها إلى عصر فتاها واخضرارها ، والعبور بها فوق مساحات زمنية وفنية مختلفة أنقضت كاهلها بألوان من التعقيدات الشكلية والمعنوية ، وإعطائها ملامح شاعرها حتى تتضح الفوارق الذاتية والموضوعية فى العمل الفنى بين قصيدة لشاعر وقصيدة أخرى لشاعر آخر . ولكن كل ذلك تم على يد البارودى من خلال انعطافه نحو الماضى بكل تقاليد التراثية ، وليس من خلال استشرافه المستقبل بكل ما ينطوى عليه من احتمالات التجديد ، فبقى (التمرد) فى هذه الحركة شيئاً أشبه بحنين الرجل للعودة إلى عالم الطفولة الأول ، وليس إلى تمام النضج والتجريب .

وإذا كانت حركة البعث أو الإحياء التى مثلها البارودى لا تدخل ضمن الإطار الزمانى الذى تتناوله بالتقويم والنقد هذه الدراسة - فإن الحركة الكلاسيكية التى تلقفت الشعلة من يد البارودى - وعلى رأسها شوقى وحافظ وعبد المطلب

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - ص ١٢٣ - ١١٤ .

ومحرم والجارم والزهاوى والرصافى وغيرهم من أبناء هذا الجيل - تعد نقطة البدء - تاريخياً - فى اهتمامات هذه الدراسة ، ويعد استقصاء جوانب التمرد فى إبداعها محوراً من محاور البحث فى إطار تأمل الظاهرة الكبيرة التى هى الشعر العربى المعاصر بكامله .

فهل أحدثت هذه المدرسة - فى مضمون الشعر العربى المعاصر - ظواهر تمرد بارزة ؟

قد يلوح التمرد فى إبداع هذه المدرسة تمرداً هو إلى التجديد - أى العمل فى مجال التراث بمحاولة بعثه أو استلهامه - أقرب منه إلى التمرد الحقيقى - أى العمل فى مجال التراث أيضاً ، ولكنه بمنأياته والاحتجاج فى وجه جوانب كثيرة منه . فقد عبرت هذه المدرسة فى بعض نماذجها الشعرية عن روح التمرد السياسى ، والتمرد الاجتماعى ، والتمرد الميتافيزيقى ، ولكن هذا التعبير كان مزقاً متناثرة فى شعر شعراء الكلاسيكية بل فى القصيدة الواحدة لشاعر واحد على حين بقى إبداعها كله دائراً فى إطار المضامين الشعرية القديمة من مدح إلى وصف إلى هجاء إلى رثاء ؛ مما يقطع بأن الاحتذاء وليس التمرد هو طابع المدرسة واتجاهها العام ، إذا استثنينا شاعراً كالغايانى فى مجال التمرد السياسى ، وشاعراً كالرصافى فى مجال التمرد الاجتماعى^(١) ، وشاعراً كالزهاوى فى مجال التمرد الميتافيزيقى^(٢) ؛ فإن كلا من هؤلاء يكون بحق ملامح ظاهرة فنية تقارب إلى حد بعيد ما نعبه من مصطلح التمرد إذا نحن أطلقناه على شاعر معين بالذات .

(١) انظر : ديوان الرصافى - الأجزاء .

(٢) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود ، (التزعجات) وديوانه (الأوشال) . (ثورة فى

الجحيم) .

ولكن يبقى دائماً أن هذه المدرسة الكلاسيكية لا تشترك في ملامح تمرد عامة يمكن أن نستخلص منها فلسفة تدل على شعرائها جميعاً ، أو تشير إلى اتجاههم الفنى والفكرى الذى يتحركون فى إطاره ، ويتزعون عن الإيمان به فى هذا الصدد .

والدليل القاطع على ذلك أن زعماء المدرسة نفسها مثل شوقى وحافظ ومحرم لا يمكن أن يعضى شعرهم كله أو حتى معظمه تحت مفهوم شعر التمرد السياسى ، أو شعر التمرد الاجتماعى ، أو شعر التمرد الميتافيزيقى ، مما ينتفى معه أن تكون المدرسة الكلاسيكية قد أحدثت فى مضمون حياتنا الشعرية أى فلسفة للتمرد غير هذه الانتفاضات الفردية التى أوجتها تكوينات ذاتية للشعراء الذين لا يشاركون المدرسة الكلاسيكية إلا فى الإبداع من خلال الإطار الخليلي ، والذين إذا درسناهم نعر فيهم بالضرورة على ظواهر فردية لا على مدرسة أو اتجاه .

وإذا كانت تجربة الغاياتى فى التمرد السياسى وتجربة الرصافى فى التمرد الاجتماعى تعدان بشكل ما من التجارب المشتركة : أى التى شاركتها فى اتجاهها - من غير مدرستها - شعراء آخرون فقدت بذلك نوعاً من الخصوصية التى تضعها ملمحاً من ملامح فلسفة المدرسة الكلاسيكية - فإن تجربة الزهاوى فى التمرد الميتافيزيقى تبقى وحدها من بين تجارب المدرسة الكلاسيكية تجربة فذة ورائدة تشكل بحق ظاهرة من ظواهر التمرد التى يمكن أن تضاف إلى رصيد هذه المدرسة بما هى عمل واحد من شعرائها ، وإن كان غيره من شعراء مدرسته لا يدورون معه فى إطار هذه الفلسفة ، ولا يقفون معه حتى على هذه الأرض .

وقد لا يمنع هذا التعميم أن لدى بعض شعراء الكلاسيكية ما يقولونه فى قضية الوجود والعدم ، وقضية الجدوى واللاجدوى . .

يقول الرصافي :

من أين من أين يا ابتدائي ثم إلى أين يا انتهائي ؟
أمن فناء إلى وجود ومن وجود إلى فناء ؟
أمن وجود له اختفاء إلى وجود بلا اختفاء ؟
خرجت من ظلمة لأخرى فما أمامي وما ورائي ؟
مازلت من حيرة بأمرى معانق اليأس والرجاء !
ويقول أحمد محرم :

وجودي ما عرفتك غير معنى تغفل في الخفاء فما بين
غريق في الظلام ولا مناص ولا جسر يلاذ به أمين
أقيم عليه سور من عباب تفضل على جوانبه السفين
أطل ويضرب التيار وجهي فأين أنا ؟ أحر أم سجين ؟

هذه بعض خطرات تعرض لبعض شعراء الكلاسيكية ، ولكنها أبداً لم تأخذ في
شعرهم صيغة الظاهرة التي تدل عليهم أو يدلون هم عليها بما هي تساؤلات حائرة
أمام طلاسم الوجود . وليست كما هي في شعر الزهاوي تمرداً جارفاً على غوامض
هذه الطلاسم الوجودية الخرساء .

من هنا قد تبيح هذه الدراسة لنفسها أن تلم إلاماً عاماً بظاهرة التمرد الميتافيزيقي
كما هي في شعر الزهاوي غير مبيحة لنفسها أن تخوض في تفاصيل هذه الظاهرة
التزاماً بما فرضته على نفسها في هذا الصدد من مجانبة الإغراق في رصد أدق ملامح
هذا التمرد الفاجع .

والتمرد الميتافيزيقي يدور أساساً حول ثلاثة محاور ، هي :
أولاً : (تمرد التساؤل) الذي يواجه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية

كلها أو بعضها بنوع من اللاأدرية الشاملة ، من أين ؟ وإلى أين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ . وهو حين يلقى هذه الظواهر بتساؤل شامل فإن تساؤله ليس تساؤل البادئ الساذج ، وإنما هو تساؤل الباحث الذى ووجه بالحائط الأخير ولم يصل بعد إلى اقتناع نهائى ، إنه تساؤل يتضمن تمرداً على استعصاء هذه الظواهر الأبدى ، على الفهم والجدوى ومعقولية الحلول . ولكن هذا النوع من التساؤل يعنى - حتى ضمناً - أن هناك قوة أعلى تستطيع جوابنا عن هذه التساؤلات .

ثانياً : (تمرد المواقف) الذى يواجه مناطق معينة من هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية باللاأدرية الشاملة مرة ، وبالرفض الشامل أيضاً مرة أخرى ، ولكن ما يميزه من (تمرد التساؤل) هو عمله فقط فى « مناطق » معينة من هذه الظواهر لا يتجاوز ذلك إلى مواجهة الظاهرة كلها : بمعنى أنه يتمرد على قضية الموت فى موقف ، وقد يتمرد على قضية الشرف فى موقف ثانٍ ، وقد يتمرد على قضية الوجود الإلهى فى موقف ثالث ، وهكذا . إنها مواجهة ليست شاملة ، ولكن التمرد من خلالها أيضاً لا يجىء إلا بعد معاناة البحث ومداومة الحوار .

ثالثاً : (تمرد الرفض) الذى يواجه مجموع هذه الظواهر بالمصادرة الكاملة من أول الأمر ، أى أنه لا يلجأ إلى التساؤل المتضمن إقرار الاعتراف بوجود قوة أعلى قادرة على الإجابة عن تساؤلاته ، ولا يلجأ كذلك إلى انتخاب مناطق أو مفردات من مجموع هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية ليمارس فيها تمرده . . . ولكنه يدينها جميعاً - بعد يأسه من الحصول على أمل فى الفهم - بالعبث ، وخطل القوى الكامنة من ورائها ، وركاكة كل ما يربط بينها من وشائج وعلاقات : أى أنه يضع رفضه و (تمرده) فى مواجهة المنبع والقاعدة ؛ يقينا منه بأن كل المفردات تكون بعد ذلك واقعة فى قبضة هذا الرفض الشامل الرهيب !

هذه هي المحاور الثلاثة التي يدور حولها التمرد الميتافيزيقي ، فأين موقع الزهاوى من هذه المحاور ؟ وأين موقع تمرده على خريطة هذه التمردات ؟
يبدو أن (تمرد المواقف) هو الصق هذه المحاور بطبيعة ما أبدع الزهاوى من شعر التمرد الميتافيزيقي ؛ لأنه لم يجنح إلى (التساؤل) اللأدرى الشامل كما فعل إيليا أبو ماضي ، ولم يجنح إلى (الرفض) المنكر الشامل الذى يتصدى للألوهية بالمصادرة والإنكار ؛ وإنما كانت مواقفه الشعرية تتسم بالإقدام والإحجام ، بالتساؤل مرة عن شيء محدد ، وبالرفض مرة لشيء محدد كذلك ، فهو يختار مناطق معينة يشهر في وجهها تمرده ، ولكنه لا يقابل الكل الوجودى والإنسانى والميتافيزيقي بسلاح التمرد البتار ؛ بدليل أن الزهاوى نفسه ألف في اليقينيات أشياء تتخطى حدود الدراسة المألوفة - إلى التأليف الموغل في التصوف ككتابه : (الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق) . . وكثرة من شعره الذى يتجه فيه إلى إبراز القيم الدينية والاعتراف الصريح بانتماؤه الفكرى والنفسى إلى هذه القيم ، بل إنه في ديوانه المفقود : (التزغات) الذى يمثل قمة تمرده يقسم شعره قسمين : الشك واليقين ؛ بما يؤكد ترده بين هذين المحورين (إذ المحقق من معارضة دلائل الشك والتردد ودلائل الإيمان واليقين - أن هذه الدلائل جميعاً قد وجدت في مؤلفاته الباكورة كما وجدت في مؤلفاته الأخيرة ، على درجة واحدة من القوة والوضوح)^(١) . . وهذا يؤكد أن تمرد الزهاوى ينتمى إلى (تمرد المواقف) وليس إلى تمرد التساؤل أو تمرد الرفض .

وإذا كان ديوان الزهاوى المفقود : (التزغات)^(٢) وملحمته الغاضبة : (ثورة

(١) عباس محمود العقاد - رجال عرفتهم - ص ١٣٦ .

(٢) جمعه وحققه ودرسه ونشره هلال ناجى بعنوان : (الزهاوى وديوانه المفقود) .

في الجحيم^(١)) يمثلان واقع تمرده الميتافيزيقي وقتته جميعاً - فإن الملامح العامة لهذا التمرد في شعر هذين العاملين هي ما يهمنا أن نقف عليه في هذه الدراسة غير خائضين كما قلنا في تفصيلات الظاهرة ، وغير ملحين على الاستشهاد بما فيها من شعر فاقع الاحتجاج .

و (النزغات أو الشك واليقين) هو اسم الديوان الذي كتبه الزهاوى ولم ينشره في حياته ، وآثر أن يشر بعد موته لما فيه من آراء (تصادم آراء المتعصبين) وتثيرهم عليه كما صرح هو بذلك . . وقد قدم لديوانه بهذه الكلمات : (اختلف في صاحب هذا الشعر فمن قائل : إنه لجماعة من الفلاسفة كالرئيس أبي علي بن سينا وابن رشد وابن كمونة البغدادي ، وقائل : إنه لفيلسوف كان في زمن الغرور من حياته مادياً ، فقال ما قال من شعر كله شك ، ثم ظهر له الحق فعاد روحياً ، وقال ما قال من شعر كله يقين)^(٢) .

وقد حاول محقق ديوانه المفقود (هلال ناجي) أن يستشف من هذه المقدمة نزعة الزهاوى الكامنة إلى التدين لا إلى الإلحاد ، كما حاول من خلالها أن يخطئ نقاد الزهاوى الذين فسروا هذه الكلمات على أساس أنها تغطية لموقف الشك والتمرد ، وأن يرد خطأهم - إلى أن الشاعر لم يكن في حاجة إلى التستر وخاصة أنه يعلم أن هذا الشعر لن يشر إلا بعد موته ، أي بعد أن تسقط مسئوليته تماماً . ويخيل إلى أن الاتهام والدفع كليهما لم يحاولا أن يصلا من الكلمات إلى أبعد من منظوقها الحرفي . . إن الزهاوى لا يدلل بها على نزعة تدين كامنة ،

(١) طبعت في آخر ديوانه ، (الأوشال) ومستقلة بعنوان (الزهاوى وثورته في الجحيم) مع دراسة لها بقلم الدكتور جميل سعيد .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود .

كما أنه لا يغطي بها موقف شك اتخذته وسار فيه . ولكنه أراد بها لونا من التقرير يؤكد أن الشك (في الشعر العربي) ليس وليد اليوم وإنما هو غائر الجذور في تاريخ التراث من ابن سينا إلى ابن رشد إلى غيره من الفلاسفة الشعراء ، كما أراد بها لونا آخر من السخرية بمقولة الرجعة عن الشك إلى اليقين !

ومهما يكن من شيء فإن (التزعجات) تمثل في مسيرة (المضمون الشعري) المعاصرة تمرداً هائل الأنحاء والأعماق ، بما انطوت عليه من أفكار فلسفية ثائرة ، وبما شاع فيها من روح السخرية بكل ما هو يقيني وثابت في حياتنا الأدبية والفكرية والدينية مخالفة في ذلك لطبيعة المضامين الشعرية السائدة التي كانت ترى في الوصف والمدح والهجاء والرثاء كل ما يمكن الشعر أن يقوله أو يدور من حوله . . لقد شد الزهاوي عن هذه القاعدة بشعره المفكر ومضامينه الفلسفية ، (إلا أنه غلبت عليه في معالجة هذه الموضوعات روح العالم المفكر أكثر من روح الشاعر الأديب ، فجاء شعره مثقلاً بالحقائق وبعض الأصول والنظريات العلمية أحياناً ، والاستطراد إلى ما قد يخرج به عن المراد ، فضلاً عن الطابع التفكيري والجمود التقريري الذي يسلكه في صفوف المفكرين المصلحين لا الشعراء الملهمين)^(١) . وتمثل (التزعجات) إلى جواز ذلك هجوماً جاداً على كثير من الأساسيات الدينية : كالعبادات ، والغيبات ، وحقائق الخالقية والمخلوقة ، وبدء العالم ، ومواجهة إبليس لله ، والفناء والخلود ، والأديان والعقل ، وتناقض الرحمة والعذاب ، ومصادرة الحرية في الدين ، وشيئة صفات الله ، وغير ذلك من الهجوم المارد على كل ما هو ديني بدءاً من الحقائق الصغرى وانتهاء إلى الحقيقة الكبرى التي هي الله ، ويكفي أن ندلل ببعض آيات على هذه القضية غير موغلين في النقل والاستدلال :

(١) انظر : الشعر والشعراء في العراق - أحمد أبو سعد - ص ٣٦ - ٦٧ .

لما جهلت من الحقيقة أمرها وأقتت نفسك في مقام معلل
أثبت ربا تتغنى حلاً به للمشكلات فكان أكبر مشكل
صلى الإله على إبليس فهو له تصرف مثلاً لله في الناس
الله يلقي بإلهام مقاصده في كل قلب وإبليس بوسواس
إنما فكرة (الله) من الجهل تنجم
عبد الناس في معا بدهم ما توهموا

وعلى الرغم من قسوة هذا الهجوم فإن ناقداً كالعقاد يلاحظ أنها شكوك يسيرة وأيسر منها أن نرد عليها : (فكل شكوك الزهاوى بلا استثناء مما يقبل الرد والاستخفاف من النظرة الأولى ؛ لأنها مبنية على تصور العامة الجهلاء للخرافات والأساطير التي يلصقونها بالدين وهو برئ منها بعيد عنها ، وليس من هذه الشكوك شك واحد يقوم على فهم الدين كما ينبغي أن يفهمه المؤمنون به على صحته ، وقد كان خطأ الزهاوى الأكبر أنه يتلقى حجة العقائد من الأوهام الشائعة بين المقلدين دون الثقات المجتهدين . .)^(١)

وإذا صح حكم العقاد على جانب من شعر الزهاوى المتمرد فإنه لا يصح على جانب آخر ، لأنه في بعض هذا الشعر يثير من القضايا الجدلية ما يمكن أن يكون منطاً لحوار طويل بما هو صادر عن نظرة فلسفية عميقة تحاول أن تستجلى أغوار قضية من القضايا ، أو تستكنه عالم مشكلة من المشكلات ، وليس مجرد خطف من العامة يمتلئ بأشتات من الخرافات والأساطير كما يقال .
ولكن العقاد يزن شعر الزهاوى وزناً فنياً فيقول :

(١) عباس محمود العقاد - رجال عرفتهم - ص ١٣٧ - ١٣٨ .

(وجملة القول في الديوان المفقود وفي الدواوين المنشورة أنها طور واحد من الفكر لم يتغير في مدى خمسين سنة ، ويوشك أن ينقل كل بيت في ديوان من هذه الدواوين المتتابعة إلى ديوان آخر صدر قبله أو بعده بغير اختلاف في المعنى أو في النسق أو في الأسلوب إلا ما تقتضيه المراتة الطويلة من تيسير النظم في نهاية الشوط بعد تعسر فيه عند الابتداء) (١) .

وهو قول على جانب كبير من الصواب لولا إسرافه في إطلاق الحكم بإمكان نقل بيت من ديوان إلى أي ديوان آخر بغير اختلاف في المعنى أو في النسق والأسلوب ، وهذه واحدة من إطلاقات العقاد التي عمم فيها الحكم على غير أساس علمي أو منطقي منهجي مدعوم بالاستدلالات .

أما (تورة في الجحيم) فهي تنويع على فكر (الترعات) المتمرد الرافض الشاك ، وهي ملحمة طويلة تتألف من خمسة وثلاثين وأربعمائة بيت من الشعر المترم لقافية رائية واحدة ، وقد نشرها الزهاوي عام ١٩٢٩ ، فأثار بها حرائق الجدل النقدي والغضب الديني ، لما تنطوى عليه من فكر متمرد ثائر يهز قواعد التقاليد والطقوس المحسوبة على الدين .

و (تلخيص الملحمة في أن الشاعر يموت ويودع القبر فيظهر) (منكر ونكير) ملكا الحساب فيسألانه عن عقيدته ومذهبه فلا يرضيان عن أجوبته ولا يرضى هو عن أسئلتها فيعذبانه عذاباً أليماً ، ثم يطيران به إلى الجنة ليثبوا أس نعيم حرم منه نفسه بتفلسفه ، فيبصر من المباهج والطيبات أشهاها ، ولكنه يجد من يتمتعون بها كثرة من الجاهلين إلى قلة من المصلحين . . ثم يهبطان به إلى الجحيم فيجدها ملأى بالعابرة والمتحررين . . ! وفجأة يحدث ما ليس في الحساب إذ يخترع أحد هؤلاء

(١) المرجع السابق - ص ١٣٩ .

الحكماء مضخة يطفئ بها النار ، وتنشب الثورة في الجحيم ، فيزحف سكانها إلى السماء ويحتلوها في حرب صاعقة خاطفة على ظهور الشياطين^(١) .

ومن شعر الملحمة هذا الحوار بين الملك السائل والميت المسئول :

قال ما ذاته . . .	فقلت مجيباً	بلسان قد خانه التفكير
إنني لا أدري من الذات شيئاً	فلقد أسدلت عليها الستور	حتى وأنسه لا يسبور
إنما علمي كله هو أن الله	والأثير	واحد لا يزول وهو « الأثير »
ما لكل الأكوان إلا إله	منه هذا الوجود قاض عميماً	وإليه بعد البوار يصير
ليس بين الأثير والله فرق	في سوى اللفظ إن هداك الشعور !	ري على علمي أنه سيضير
ويحسبني أنني صدعت بما أد		

ولقد كان الزهاوي يعتبر ملحمة هذه أروع ما أبدع من شعر فقال : (ولما نظمت قصيدتي (ثورة في الجحيم) أخذ بعض الخطباء يلعني على المنبر في خطبة صلاة الجمعة ، فقلت في نفسي : تساوى قصيدتي كل هذا اللعن تمناً لها ، وستذهب لعنائهم وتبقى ثورة في الجحيم خالدة !)^(٢)

أما الذين كتبوا عن الزهاوي فقد قدم بعضهم قصيدته هذه على بقية شعره ، يقول الريحاني : (إن للزهاوي آثاراً شعرية نفيسة ، وأنفسها في نظري وأحقها بطول البقاء قصيدته أو ملحمة الصغيرة « ثورة في الجحيم »)^(٣) .

(١) أحمد أبو سعد - الشعر والشعراء في العراق - ص ٥١ .

(٢) مقدمة الأوشال - ص : و .

(٣) قلب العراق ص ٢٥٦ مطبعة صادر بيروت سنة ١٩٣٥ .

(ويقول المستشرق كراتشكوفسكى (١) ، بعد الحديث عن الزهاوى وأشعاره .
«أما القصيدة الطويلة المعنونة بثورة في الجحيم . . . وكذلك القصائد المفردة
فخير الشواهد على تطبيقه لنظرياته من الناحية العلمية ، وهي النظريات التي أفرد
لبسطها عدداً من المقالات والمحاضرات والمقدمات التي وضعها لدواوينه الشعرية .
وقال إسماعيل أدهم :

«وإني أعتقد اعتقاداً لا يوهنه الشك ، ولا يتطرق إليه الريب - أن شاعرية
الزهاوى كامنة في شعره الفلسفي . وقال : «والآن لنختر من بين مقطوعاته الفلسفية
أهمها لنحللها ، ولا شك في أن ملحمة «ثورة في الجحيم» خالدة ، إذ بثها معتقداته
الدينية وآراءه الفلسفية . . . وهي إلى جانب ذلك تحفة فنية غنية بطاقتها
الشعرية» (٢) . . من هذا كله ترى أن الزهاوى رأى نفسه ورآه نقاده أشعر ما يكون
في قصيدته هذه» (٣) .

ولكن بعض النقاد لا يرون في القصيدة أو الملحمة سوى جبن الشاعر أمام
الملكين (فلا عجب إذا جبن وارتاع وفقد حتى لغة الشعر فنطق بالنثر المنظوم) . .
بل إنهم يرون أنها مجرد تقليد لشاعرين عربى وغربى ، دانتى والمعري (٤) .
وأخيراً . فلقد قيل : إن الزهاوى قال للملك فيصل عندما عاتبه بشأن هذه
القصيدة : «لقد عجزت يا مولاي عن إضرام الثورة في الأرض ، فأضرمتها في
السماء» . . .

(١) المجلد العاشر ٤٤٦ - ٤٥٠ دائرة المعارف الإسلامية .

(٢) مجلة الإمام . عدد مارس لسنة ١٩٣٧ - ص ١٠٦ .

(٣) د . جميل سعيد - الزهاوى وثورته في الجحيم - ص ٣٣ - ٣٤ .

(٤) مارون عبود - أمين الريحاني - ص ٨٥ .

وهذه المقولة الأخيرة تعكس إحساس إنسان معذب بفكرة الجهر من جهة وبسوط الجلاد من جهة أخرى ، لقد أراد أن يجهر برأيه في الحاكم والجواهر فتعقبت السلطة حتى جففت في قلمه المداد ، فاتخذ من السماء معادلاً موضوعياً يفرغ فيه أحزانه وتمرداته .

والعجيب أن هذا المترع امتد بعد الزهاوى حيث ظهر في الشعر الحر بكثافة كثيفة ، فلجأ شعراؤه إلى مواجهة السماء حين عجزوا أو حين جبنوا عن مواجهة الأرض ؛ لأن للأرض سيافاً ، ولأن للسماء عيوناً ترمقهم في وداعة وهم يحلفون .

* * *

وتأتى (مدرسة الديوان) بأعلامها الثلاثة : العقاد وشكري والماني ، لتمثل في حركة الشعر العربي المعاصر ثورة تمرد عارمة ، فإذا تخطينا تمرداً على شكل القصيدة التقليدية بنزله بنائها وتفكك أجزائها ، والمناداة بضرورة أن تتحقق في القصيدة «الوحدة العضوية» التي تجعل منها كائناً عضوياً أشبه بالكائن الحي في تساوق أنساقه وتناغم أجزائه . . إذا تخطينا هذه الدائرة إلى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة في مجال التمرد على (مضمون) القصيدة المعاصرة - هالنا بحق جسارة هذا الثالث ، ووضوح رؤيته النقدية والفنية ، وتصديه لإبداع مرحلة بكاملها - هي مرحلة الكلاسيكية - بالرفض والتقييد ، ومحاولته الباسلة لنقل العمل الشعري المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتمييع الشخصية إلى طور الصدق ، والتعبير عن الذات ، والغوص وراء حقائق الأشياء ، والإطلال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة ؛ مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا - إلى جوار كونهم شعراء مبدعين - نقاداً ، لهم منهجهم النقدي الذي يحمل مضمون فلسفتهم في

الفن والإبداع .

تمردت مدرسة الديوان - في إطار قضية المضمون - على محدودية الفضاء الذي (يتجول) فيه الشاعر بشعره مسقطاً من حسابه بقية آفاق الوجود^(١) ، داعيةً إلى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين^(٢) .

وتمردت على محدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور ، ودعت إلى أن يخلق الشاعر فوق اليوم الذي يعيشه ، ثم ينظر في أعماق الزمن بأضلاعه المثلثة - الماضي والحاضر والمستقبل - فيجىء شعره أبدياً مثل نظرته ، وألاً يقبل من جديد أن يكون نديم الملوك وحلية في بيوت الأمراء ! فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب !^(٣)

وتمردت على رضوخ الشاعر خيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص ، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ودعت إلى ضرورة دخول الشاعر في قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمغلقة^(٤) .

وتمردت على تعالى موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلي بكل مفرداته ونثره اليومي ، ودعت إلى توسيع قاعدة استلهام الأشياء والأحياء إنقاذاً للملكة النفس

(١) انظر : ديوان عابر مسيل للعقاد .

(٢) انظر : مقدمة ديوان (وحى الأربعين) للعقاد .

(٣) انظر : مقدمة ديوان (زهر الربيع) لشكري . وقصائده (كلمات العواطف) و (حياة الأمم أو التجدد والتغير) و (الإنسان والكون) .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازني - للعقاد . وقصائد المازني (خواطر الظلام) و (معاهدة غرامية) و (في الرثاء) .

الإنسانية وليس فقط لإنقاذ الملكة الفنية وحدها ؛ لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر^(١) .
وتمردت على بوار الشعر المعاصر من عناصر التفكير ، ودعت إلى فهم قضية الشعر المعاصر على ضوء كل ما أنجز الشعر العالمى من فتوح فكرية وفنية ، بدءاً من أغاني شكسبير التي عمتج فيها الفهم بالشعور . . إلى فاوست التي هى فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير . . إلى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار . . إلى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر ، أو أنها وجدان بغير تفكير^(٢) . .

إن الشاعر هنا مطالب بنوع من الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس ، حتى يتخلق منه الشاعر الأمل (العبرى)^(٣) .
وتمردت على شعر المواربة والتزلف ، وشعر انتظار المناسبة ليهنئ بمولود وما نفص يديه من تراب الميت^(٤) ودعت الشعراء إلى رفض أن يكونوا شعراء ندابين يتوثب الداعى بهم فحسب إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع

(١) انظر : مقدمة ديوان (عابر سبيل) للعقاد . وقصائد (كواء الثياب) و (صلع الدكاكين) و (عسكرى المرور) .

(٢) انظر : مقدمة ديوان بعد الأعاصير للعقاد . وقصائد (مناجاة الدنيا) ص ٦٩ - ٧٠ و (لافناء) ص ٢٠٨ و (فلسفة حياة) ص ٣٠٥ - ٣٠٦ من (دواوين للعقاد) .

(٣) انظر . مقدمة ديوان (الخطرات) لشكرى .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازنى للعقاد . وقصيدة : المثل الأعلى ص ٤٦٠ من ديوان شكرى .

وتمردت على (وصف) الأشياء وتعدد أشكالها وألوانها ، ودعت إلى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس ، فإن مزية الشاعر العظيم ليست هي أن يقول لك عن الشيء : ماذا يشبه ؟ وإنما مزيته هي أن يقول ما هو ؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به (٢) .

وتمردت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية (٣) . ودعت إلى الانطلاق في تقرير إنسانية الشعر من قاعدة الإيمان بأن الشعر هو بوح الكائن الإنساني الكادح وراء التهدي إلى سليقته الأولى بما هي خط دفاعه الأول في معركة قتاله البطولي عن تحذير وجوده على الأرض ، ومن هنا اهتمت بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلى غوامض الوجود لإيجاد صيغة مقبولة يلتقى عندها الإنسان والوجود .

وتمردت على ضياع الموقف الشخصي النابع من رؤية ذاتية والبدال على رؤية ذاتية في القصيدة الشعرية ، ودعت إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب ؛ فالشاعر الذي بلا أسلوب ليس شاعراً على الإطلاق (٤) .

(١) انظر : صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ مقال العقاد (الشعراء الندابون) .

(٢) انظر : (الديوان) ص ٢٠ - ٢١ . وقصيدة : (الفصول) ص ٤٦٢ من ديوان شكرى .

(٣) انظر : مجلة الكتاب - عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، مقال العقاد . وقصيدة : (معان لا يدركها التعبير) ص ١٢١ من ديوان شكرى .

(٤) انظر : الديوان - ص ٥٩ . وقصيدة (معاهدة غرام) ص ٢١٧ وما بعدها من ديوان المازني .

وتمردت على (الغموض) وفرقت بينه وبين (العمق) ، ودعت إلى أن يكون الشاعر عميقاً كما يشاء . . ولكن مع الوضوح والجلال ، (فكل غموض دليل : إما على العجز عن الأداء ، أو التدجيل ، أو استبهام الفكرة في ذهن صاحبها) (١) .
وتمردت على التفكك الذي يحيل القصيدة إلى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معوية صحيحة ، ودعت إلى أن تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، لأن فقدان « الوحدة المعنوية » في الشعر يحيل القصيدة إلى نثر من الألفاظ والتراكيب (٢) .

وتمردت على الإحالة التي هي فساد المعنى ، (وهي ضروب : فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه ونخلو مغراه) (٣) . ودعت إلى التزام الحقائق ، والوعي بمعقولية المضامين ، وإثراء الوجدان المتلقى من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .
هذه على وجه التقريب هي أبرز ظواهر التمرد التي يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء ، وهي ظواهر فنية تحاول دفع المضمون الشعري المعاصر في طريق التمرد على كلاسيكية المضامين السلفية ، وقد أحدثت هذه الدعوة في حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث الزلزال في سكون القشرة الأرضية الخرساء ، وإن كان من المسلم أن حظوظ روادها الثلاثة قد تفاوتت في تطبيق هذه الآراء النظرية على واقعهم الإبداعي في الشعر تفاوتاً يتسع هنا ويضيق هناك .

(١) إبراهيم عبد القادر المازني - الديوان ص ٦٥ وقصيدة يوم ميلادي ص ٢٠٠ من (٥ دواوين للعقاد)

(٢) انظر : الديوان - ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٣) عباس محمود العقاد - الديوان - ص ١٤٢ .

ولكن هناك ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد هي من أبرز ما قدمت مدرسة الديوان في مقاتلة الحس الأدبي السائد ، ومناجزة العرف الاجتماعي الذي ألف أن يلتقي في المضامين الشعرية جل ما يتوقعه إن لم يكن كل ما يتوقعه بلا نقصان . هذه الظاهرة هي ظاهرة (التمرد الميتافيزيقي) التي خرجت على شكل ومضمون تجربة الزهاوي ، وعبرت عن هموم الإنسان المعاصر ومعاناته النفسية والفكرية تعبيراً شعرياً يمثل منزعاً فنياً رائداً ، من خلال قصيدة العقاد : (ترجمة شيطان)^(١) ، وقصيدتي شكري : (ليتني كنت إلهاً)^(٢) و (الملك الثالث)^(٣) . أما قصيدة : (ترجمة شيطان) فهي وليدة غم نفسي ، وشك مؤذ ، وغيظ شديد ، تناولت بالرجة كل قواعد الرأي عند العقاد ، وشوهدت بالزراية كل حالة من حالات الوجود الإنساني ، فلم ير للحياة حكمة ولا معنى ، ولم يجد لها مساعاً في صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، وقرر عنده أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها «قبض الريح وباطل الأباطيل»^(٤) .

يقول العقاد :

(وقصيدة «ترجمة شيطان» هي قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وثاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه ، وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالخور العين والملائكة المقربين ، غير أنه ما عثم أن سئم عيشة النعم ، ومثل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية

(١) ديوان العقاد ، وديوان من دواوين .

(٢) ديوان عبد الرحمن شكري . الجزء الثاني (لآلئ الأفكار) .

(٣) ديوان شكري - الجزء السابع (أزهار الخريف) .

(٤) انظر : مقدمة الديوان الثالث للعقاد ، وحصاد الهشيم للمازني . ص ٤٠ .

لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان في الجنة ، ومسحه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون (١) .

ويقول طه حسين في شيء من التحليل إلى جانب تلخيص الموضوع :
(أراد العقاد أن يترجم لشيطان ، ويظهر أن العقاد ستم ترجمة الناس ، وستم نقد الناس وما يكتبون وما ينظمون ، فأبى إلا أن يبحث فوق إلى شيطان خلقه خلقاً ، ومشى معه فأبعد في المشى ، إنه خلقه في أول القصيدة وصعد معه السماء وهبط به إلى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله في آخر القصيدة . هذا الشيطان غريب ، خلقه وأذن له كما أذن للشياطين أن يغروا الناس ما استطاعوا ، فهبط إلى بلاد الزنج ، ولكنه لم يكد يرى هذه البلاد وأهلها حتى ضاق بالأرض وسكانها ، ورأى أنه أرفع من إغواء الزنوج ، فارتحل عنهم مطوفاً بالأرض ، وما زال يطوف حتى بلغ بحر الروم أو بحر العجم ، حيث البلاد المتحضرة ، وهناك استطاع أن ينجذع الناس فأخرج لهم شيئاً يسمى الحق ، ولكنه الاعتداء الشنيع المنكر الذي أفسد الحياة الإنسانية إفساداً ، ثم كلفه أن ينوب عنه في فتنة الناس ، نظر إلى الناس وقد وقعوا جميعاً في شركه ، وخضعوا لفتنته فاحتقرهم ، وكفر الشيطان بالشر ، رأيتم شيطاناً يكفر بالشر إلا عند العقاد ؟

والطريف أن هذا الشيطان خالف طبيعته وظفر بما لن يظفر به شيطان . ظفر بالعفو ، وأذن الله له أن يصعد إلى الجنة ويعيش بين الملائكة عيشة راضية في مكان لا سبيل إلى تصويره في الشعر بأجمل من تصوير العقاد . ولكنه شيطان لا يرضيه شيء ولا يقنع بشيء ، وما أسرع ما ضاق بالجنة ورفاقه الملائكة ، حتى

(١) عباس محمود العقاد - إبليس - ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .

نخيل إلى الدين يرافقه أنهم ينظرون إلى الجحيم وقد تجسد في وجهه ، ثم يوحى الله إلى الجنة فإذا هدوء شامل وسلام كامل وأمن وسكينة ، وإذا الشيطان قائم أمام جلال الله . . . أترون أنه خضع أو اضطرب أو أحس شيئاً مما تحسه النفس وهي في مثل هذا الموقف ؟ كلا ، ظل مرفوع الرأس ، شامخ الأنف ، متحدياً ، ينكر على الله آياته ، ويتحدى الله أن يتزل به المكروه ، ثم يتزل المكروه به فإذا النار قد استحالت حجراً . . . ومع ذلك فطبيعته لم تتغير حتى بعد المسخ بعد أن صار حجراً هامداً . طبيعته مفسدة دائماً ، أليست تتخذ الصور الخلابية من هذا الصخر ؟ هذا الشيطان الذي أحياه العقاد وأماته ، وصور لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشيطان - اسمحوا لي وليسمح لي العقاد ، وأنا أعترف بأني متأثر جداً - هذا الشيطان هو شيطان العقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التي لا حد لآمالها ، هذه النفس التي لا يرضيها شيء ، ولا تسريح ولا تطمئن إلى شيء ، ولا ترضى إلا لتسخط ، ولا تستقر إلا لتحرك حركة لا حد لها ، حتى إذا خرجت من الحياة ، وانتهى عهدها بالوجود ، فإن آثارها ما تزال قائمة تعمل في النفوس وتغريها وتبعث فيها الحركة ، وإن كان الشيطان قد استحال إلى رماد في القبر ، هذا الشيطان هو سحر صاحب الفن والذي نلاحظه في كل أثر من آثار العقاد أو الشعراء النابيين أمثال العقاد (١) .

إن العقاد حين يعلن ثورته الضارية وتمرده الفكري على هذا النحو - لا يفعل ذلك من خلال الجهر الساذج في أبيات مباشرة إن تركت في الملتقى بعض أصدائها الفكرية فإنها لا تترك فيه صدى فنياً ، وهو من هنا يختلف في منزعه الفني في ظاهرة التمرد الميتافيزيقي وصاحبه الزهاوى .

(١) طه حسين - العقاد دراسة ونحية - ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

ويمتاز هذا المترع الذى اشترعه العقاد بأنه يتيح للفنان أن يقول كل ما عنده ، وأن يتكئ في حوار مع الفكر الفلسفى المتمرد الذى يريد أن ينقله إلى المتلقى - على عديد من المستويات التى تتيحها طبيعة القص والحوار والتجول في أعطاف الزمان والمكان والتاريخ والفلسفات والشعوب والأنواع ، فضلاً على أن (الشخصية - القناع) التى يتحدث الفنان من خلالها تتيح له كذلك أن يقول كل ما عنده . وإذا كان « الشيطان » هنا هو الشخصية (القناع) - فإن طبيعته المتمردة التى أحسن العقاد اختيارها والوقوع عليها لا تتيح له فقط ، بل تفرض عليه أن يتمرد من خلالها ما شاء له التمرد ، وأن يتسخط على لسانها وسع ما يطيقه هو من تسخط ، وأن يسقط تمرد وسخطه على موقف الطغاة من حرية الفنان ، في الوقت الذى يسقط فيه نفسه تمرد وسخطه على موقف القوة الخالقة من مصير الإنسان .

وعن الناحية الفنية الخالصة في هذا العمل يقول المازنى :
(لأول مرة في تاريخ الأدب العصرى - والعربى أيضاً - يرى القارئ عملاً فنياً قائماً على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول ، ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها ، فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقاً إلى قرضها بباعث مستقل عن النفس ، ولكنك هنا ترى بناءً مشيداً نبئت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة ، وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفصيلها ، ثم أفرغها في قالب تخيره لها بعد الروية ، وعرضها في أسلوب فنى موسيقى أبدعه لها) (١) .
ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن قصيدة « ترجمة شيطان » هي أم قصائد العقاد جميعها ، وأن العقاد يتخذ من الشيطان رمزاً له ولأمثاله من الفنانين الأحرار
(١) إبراهيم عبد القادر المازنى - حصاد الحشم - ص ٣٦ .

مع الطغاة والمستبدين ، وأنه يتمثل فيها سحر الفن الخالد القادر على فتنه الناس معها تعرض لحملات المسخ والتشويه (١) .

وهكذا يلوح بوضوح أن قصيدة أو فليقل ملحمة «ترجمة شيطان» للعقاد - تمتل في مجال التمرد على مضمون الشعر العربي المعاصر مرحلة تحول كاملة كميًّا وكميًّا ، فلم يكن الشعر العربي المعاصر ليطبق أن يواحه الشاعر الله بتمثل هذا التمرد الغاضب ، والجدل المحتدم والإصرار على قضية المواجهة بلا ملال ، فأخذ العقاد ورفقاء له على كواهلهم عبء تفجير قضية المضمون وحشده برياح التمرد والاحتجاج والسخط ، حتى لا يستحيل الخلق الشعري إلى بحيرة راكدة يتأسن ماؤها من طول ما أخلد إلى قراره البطيء .

ولعل الدكتور طه حسين كان يشير إلى هذه القضية حين قال في بحثه الذي ألقاه بمناسبة تكريم العقاد لتأليفه النشيد القومي سنة ١٩٣٤ .

(... ما الذي يعجبني من العقاد الشاعر؟ يعجبني منه شيء لا يعجب الناس كثيراً ، أو هو يعجب الناس جميعاً ويخافون أن يظهروا إعجابهم به ، أو هم لا يشعرون أنهم يعجبون به : ذلك أن العقاد متمرد ، ويعجبني تمرد العقاد الذي أثر في كاتب من الكتاب الأجانب حين نظر في شعر العقاد ، فكتب عنه منذ أسابيع في مجلة فرنسية يقول : (إن أدب العقاد أشبه بالهواء الطلق . هذا التمرد . هذه الريح العاصفة هي التي تعجبني ، لأنها صورة من الحرية ، من حرية الفن التي لا تعرف حداً ولا أحداً ولا غاية ، والتي لا تنتهي إلى غاية إلا التمس غاية أبعد منها ، يعجبني العقاد لأنه ساخط دائماً ، والرجل الكريم هو الساخط دائماً ، يعجبني لأنه لا يرضى ولا يطمئن ولا يستقر ؛ إنما الرضا والاطمئنان والاستقرارية

(١) انظر : مع العقاد - ص ١٥٠ وما بعدها .

آية من آيات الضعف ، وعلامة من علامات الحمود^(١) .

فإذا انتقلنا إلى قصيدتي شكرى : (ليتنى كنت إلهاً) و (الملك الثائر) - وجدنا فيها روح التمرد القانط الذى يرى الشر والقبح والعشوائية آخذة كلها برقاب هذا الوحود ، وليس يعنيا هنا أن الشاعر حاول فى ردوده على الذين تأذى حسهم الدينى من قصيدتيه أن يقلب القضية فيزعم أنه أراد بهما أن يفضح غرور الآدمى الذى يتناول بالنقد والتجريح على مقام الألوهية الأرفع ، تماماً كما حاول العقاد أن يقلب قضية تمرد شيطانه الجارف ، وكما حاول كذلك الزهاوى أن يلصق بأواخر قصائده المتمردة بيتاً أو آياتاً تم عن رجوع الفكر المتمرد إلى حظائر الإيمان ! إن كل هذه الأعمال المتمردة كانت تستطيع لو أنها انطلقت من قاعدة الإيمان الحقيقى أن تخلع دور البطولة على المتمرد فى وجه الإلحاد والرفض ، وليس على المتمرد فى وجه الإقرار والقبول ، وهى كانت تستطيع من خلال بطولة التمرد على الإنكار أن تقيم كل هذا الجدل الفكرى بينها وبين الفكر النقيض ، وأن تورد جوانب فلسفة المصادرة والجمحد ، وأن تطوف بكل المقولات الغاضبة فى القديم والحديث ، ولكن من خلال إعطاء البطولة لفكر اليقين ؛ حتى يستشعر الملتقى بأن الشخصية (القناع) تتمثل ملاكاً وليس شيطاناً ، وبشراً إلهياً وليس بشراً إلهياً ، وملكاً ثائراً بالعقائدية وليس ملكاً ثائراً على العقائدية . .

إن محاولات الزهاوى والعقاد وشكرى فى التراجع والاعتذار تدين مواقفهم المتمردة ، وتؤكد أنهم جميعاً ينتمون إلى (تمرد المواقف) وليس إلى (تمرد الرفض) : بمعنى أنهم فى فترات انقلات فكرى وعاطفى كتبوا هذه الأعمال المتمردة ، أو أنهم وقعوا تحت تأثير حيرة جارفة حيال بعض الظواهر الكونية

(١) طه حسين - العقاد دراسة ونحبة - ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .

أو الإنسانية أو الميتافيزيقية فكتبوا هذه الأعمال المتمردة ، ثم لم يستطيعوا أن يبحروا إلى النهاية مع التيار ، فعادوا إلى مراقبتهم الأولى من جديد ! وإذا كان بعض النقاد قد حاول أن يخلع على تمرد العقاد صفة الفلسفة ، وعلى تمرد شكري صفة التأمل^(١) - فإننا نميل إلى إخضاع كل التمردات التي حدثت في شعرنا العربي إلى حس التأمل ، وليس إلى حس الفلسفة ؛ لأن الفلسفة موقف نهائي أو صبور عن موقف نهائي في الكون والطبيعة وما بعد الطبيعة والإنسان . وشعرنا المعاصر حتى الآن لم يقدم الشاعر صاحب الموقف النهائي ، وإنما هي مواقف تميل طوراً هنا وطوراً هناك .

وتأتى (مدرسة المهجر) مترامنة مع مدرسة الديوان ، ويتبادل زعماء المدرستين بطاقات التأييد والاثتلاف ، فيقدم العقاد لكتاب ميخائيل نعيمة (الغريال) سنة ١٩٢٣^(٢) ويكتب ميخائيل نعيمة في غرياله عن كتاب (الديوان) الذي ظهر للعقاد والمازني في طبعته الثانية سنة ١٩٢١^(٣) . وعن كتاب (الفصول) الذي ظهر للعقاد سنة ١٩٢٢^(٤)

وقد حاولت مدرسة المهجر أن تتمرد على كثير من مواضع القصيدة العربية التقليدية . وكانت محاولاتها المتمردة في مجال المضمون تتسم بكثير من الجرأة وكثير من الاضطراب كذلك . . ولعل صيحة جبران في وجه اللغة الكاذبة كانت قمة

(١) انظر : النقد والنقاد المعاصرون - للدكتور محمد مندور - ص ٩٨ - ٩٩ .

(٢) انظر : الغريال - ص ٣ - ٩ .

(٣) انظر . الغريال - ١٧٥ - ١٨٣ .

(٤) انظر : الغريال - ص ٢٠٥ - ٢١١ .

الاجتراء على القداسة المزعومة للمضامين التقليدية التي حبست الإبداع في دائرة أغراض هزيلة ، يقول جبران :

(لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم . لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة ، ويرتفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستنكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله ! لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ، ودمعة في جفن المشتاق ، وابتهامة على ثغر المؤمن ، لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم أن تلتقطوا ما يتناثر خرقاً من أثواب لغتكم ! ولي أن أمزق يدي كل عتيق بال ، وأطرح على جانبي الطريق كل ما يعوق مسيرى نحو قمة الجبل ! لكم لغتكم ولي لغتي ! لكم لغتكم عجوزاً مقعدة ، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها ! أقول لكم : إن النظم والنثر عاطفة وفكر ، وما زاد على ذلك فخيوط واهية . وأسلاك متقطعة . . لكم لغتكم ولي لغتي !)^(١) .

وهكذا تشتعل كلمات جبران تمرداً وغضباً واجتراء على المحتوى التقليدي الذي يزيّف أحاسيس الشاعر واقتداره . . . ولكن شعراء المهجر لم يكونوا جميعاً على هذا المستوى الهاجم من التمرد ؛ وإنما هم طبقات تتمايز اندفاعاً وانصياعاً ؛ فحقيق أن جبران ونعيمة وأبا (ماضي) وشكر الله الجبر ونسيب عريضة وإلياس فرحان

(١) بلاغة العرب في القرن العشرين (جمع محيي الدين رضا) ص ٥١ وما بعدها .

والتساعر القروي وغيرهم من شعراء المهجر - حاولوا أن يتمردوا على المحتوى الهامد الذي كانت تحمله القصيدة الشعرية ، وتتردد فيه بين مدح رخيص . ووصف مسطح ، وغزل كاذب ، وفخر مجوف ، وهجاء سوقي ، ورناء مزور ؛ فغنوا في شعرهم المغترب لقضايا الاغتراب والحنين والتصوف والطبيعة والمرأة والحرية والتساؤل . وأعطوا من خلال هذا الغناء عطاء رائعاً يمكن أن يكون إضافة تجديدية لمضمون الشعر المعاصر بلا خلاف .

ولكن التسليم بقضية التجديد لا يعنى التسليم بقضية التمرد ؛ فبينها فارق واضح حددناه في كون التجديد عملاً في التراث بإحيائه أو بعته أو استلهامه مع محاولة تعصيره ما أمكن . . ولكن التمرد عمل في التراث من خلال معارضته والاحتجاج عليه وتهديم جوانب كثيرة من مسلماته والخروج من جهوه إلى أبهاء عصر جديد !

ومن هنا تكون الملامح المميزة لشعر المهجر لوناً من التجديد في شعر التراث . . أما إضافة هذا الأسى الغيان الذي فجرته الغربية على نسيج شعرهم ومحتواه فهو لا يعنى الخروج به من إطار التجديد إلى إطار التمرد ؛ لأن التمرد لا يبكى ، ولا يسترحع ، ولا يتصوف ، ولا يغيب في حضن المرأة والطبيعة . . إنه تمرد على البكاء والاسترجاع والدروشة ودفء الأحضان من كل لون . . أجل ؛ قد يعمل التمرد من خلال هذه المضامين ولكن ليزلزلها أو يعصف بها أو يسخر من سكونيتها ، ولكنه لا يمكن أن يكون نادباً أو درويشاً أو مخدراً ذاهلاً !

يبقى من ملامح شعر المهجر : (الحرية . . والتساؤل) ، وهما ظاهرتا التمرد الحقيقي في هذا الشعر ، وعندهما يجب أن نتوقف ونتأمل .

والحرية في شعر المهجر تشكل ظاهرة تمرد حقيقي ؛ لأنها صوت جديد ضد

أصوات التقليد والإتباع في الفن والحياة .

يقول أمين الريحاني مهاجماً عبرات الشعراء الباكين : (فإذا نحن حملنا على الشعر الباكي الذي ألهه شبان هذا الزمان - فإننا نحمل على التعمد والعمل التخت في الشعر الباكي ! نحمل على دموع الزور وعلى دموع الخوف والجبانة ، وعلى دموع الشعراء السوداء المكونة من الحبر المزوج بماء العواطف الأسن !)^(١)

ويقول : (إننا سائرون إلى الاستعباد ، الاستعباد الاقتصادي ، وإن النخاسين يصفقون لأغانينا المحزنة المبكية ، ونحن نتجادل في الأدب الباكي والأدب الثائر أيها أنفع لنا ؟)^(٢) .

أما جبران خليل جبران فيحدد ملامح الشاعر الحقيقي بأنه ذلك الذي يخرج من هيكل نفسه كل يوم بجديد !

أما المقلد فهو الذي يردد صلاة المصلين وابتهاال المبتهلين بدون إرادة ولا عاطفة ، فيترك اللغة حيث يجدها ، والبيان الشخصي حيث لا بيان ولا شخصية !^(٣) .

ويصبح جبران : « إن المغنين والشعراء في الشرق هم حملة المباخر بل هم العيد ، وقد فرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس ، ويترنموا في الحفلات ، ويندبوا في المآتم ، ويرثوا في المقابر ! هم الآلات التي تدار في أيام الحزن وليالي الأفراح ! وأنا ألوم المغنين والشعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم ، ولا يضمنون

(١) مارون عبود - أمين الريحاني - ص ٨٧ .

(٢) انظر : التجديد في شعر المهجر - أنس داود - ص ٩٣ .

(٣) جبران - المجموعة الكاملة - ٣ ، ٢٤٨ .

بماء وجوههم ، ألومهم لأنهم لا يترفعون عن الصغائر والتوافه ! ألومهم لأنهم لا يفضلون الموت على الخضوع والذل^(١) .

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة بكل أضدادها ومتناقضاتها ، وهو مجال البقاء وبقاء الجمال ، وهو ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها ، وهو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها الذات العالية^(٢) :
ويخرج نعيمة بالشعر من مجال الاهتمامات الصغيرة إلى رحابة القيم الخالدة ، لأن الشعر منوط به أن يحسم أحلام الإنسان عن الجمال والعدل والحق والخير وإذا كانت هذه بعض آراء الأدباء والشعراء المهجريين في ضرورة الحرية للشاعر والفنان - فإن الشعراء اندفعوا يواكبون هذه الآراء المغنية للحرية بشعريته ألق حرارة وتمرداً : يقول إليا أبو ماضي من قصيدته أنا :

حر ومذهب كل حر مذهبي ما كنت بالغاوى ولا بالمتعصب

.....
أنا من ضميري ساكن في معقل أنا من خلالي سائر في موكب
ويعبر الشاعر القروي عن رفضه لتحيف القيد للحرية :

أبيت جوارها أرضاً بغير الذل لا ترضى
بلاد خسفها أمسى على أبنائها فرضاً

.....
بلادى أين سيف العز م في وجه القضا ينضى

(١) المرجع السابق - ٣ ، ١٤٠ .

(٢) انظر : الغريال - ص ٦٣ .

(٣) المرجع السابق - ص ٦٦ .

ويوغل في تمرده حتى ليعاتب إلهه على ضياع الحرية في وطنه وشعبه :

إلهي ردّ مالك من أياد	على وطني ورد له . الإيادا
خلعت على رباه الحسن فذا	وألبيت القطين به الحدادا
وما شرف الجبال لساكنها	وشم إياهم خسفت وهادا
أهيب بهم فلا ألقى سميعا	كأنني المنادي والمضادى !
ألا ذوقتهم ألى قثاروا	فيا رباه لست أنا البلادا
شبول (الأرز) بات الحلم عجزا	وبعض الصبر موت إن تهادى
فكونوا النار تحرق أوقدى في	عيون المظل إن كنتم رمادا
ويضع الحرية على مستوى المقولة الفلسفية الهازئة . بحدود الزمان والمكان ،	

والتمردة على لوازم الضرورة الجوفاء :

صغرت نفس حاصر النفس في أش	سبار أرض يعذها . أوطانا
أنت حر فاستوطن البلد الح	ر . وصاحب من أهله إخوانا
مثلك الكون والزمان فلا تد	ح مكانا ولا تسب زمانا
ليس في قضمك الحديد هوان	إن في بذك الشكاة هوانا
بسمة تظهر الفقير غنيا	دمعة تمسخ الشجاع جبانا
فتلق الحياة بالبشر فالع	ش نعيم إن لم تكن شيطانا
كن إله النضار إنك عندي	لست شيئا مالم تكن إنسانا
أشبع العقل حكمة واختبارا	واملا القلب رحمة وحنانا
ولك الأرض والسماء وهل يُد	عى فقيرا من يملك الأكوانا

ويرسل الشاعر إلياس فرحات هذه الصيحة المدوية إلى كل الشعراء الخائعين :

حاربت ضد جيوش الظلم منتقما منها برأس يراع يقذف الحمما

تم انسحبت من الميدان مرتعدا والظلم يجترف الأفراد والأما
كن كالحسام وقل ما أنت معتقد للمستبد ولا ترهب إذا احتدما
إن الجياد تلوك اللجم مزبدة غيظا ولكنها لا تبلع اللجما
ويجلجل الشاعر نعمة الحاج في قصيدته بلادى :

أتبكي؟ وما يجدى البكاء وإنه لشر سلاح يحمل المرء مرغما !
سلاح ضعيف العزم ليس بنافع ليدفع غرما أوليجلب مغنا !
فلا قول إلا للحسام مجردا ولا حق إلا للسان مقوما
ويا حبذا يوم الجهاد فإنه ليطربني فيه الرصاص مدمدما !

وهكذا تتوالى تنويعات الشعراء على لحن الحرية الرائع ، ونلاحظ أن شعراء المهجر لا ينادون بالحرية من خلال الزعيق الصاخب المتوتر بقدر ما ينادون بها من خلال تعميق الحس الإنساني ، وتثوير الإنسان على وضعية التفاوت أو الظلم أو الاستعباد أو انهزام القيمة في مواجهة المادة ، ومخاطبة المستوى الفكرى والثقافى فى إنسان المرحلة بما هو قادر على التعامل مع هذه النوعية من الشعر ، وليس مع نوعية الشعر الذى لا يخاطب فيه غير حاسة السمع وبعدها لا يترسب شىء فى القرار ! كما نلاحظ أن الحرية فى شعر المهجر تتعالى حتى تشارف التساؤل الميتافيزيقى ؛ فتصير بذلك قضية وجودية شاملة ، وليس مجرد انتفاض فى وجه عدوان من العدوانات ؛ كما أنها تمتد حتى تصير تمردا فنيا يرفض الحدود والقيود والأقيسة الصماء .

أما عن التساؤل الميتافيزيقى الذى يشكل فى شعر المهجر ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد فهو - بحق - أروع ما قدمته مدرسة الشعر المهجرى لحركة الشعر المعاصر من إنجازات ، وهو تساؤل يدور فى محورين أو يكاد : محور الحيرة واللا أدريّة ،

ومحور الرفض والثورة . .

ويقف على رأس محور الحيرة واللا أدرية ، إيليا أبو ماضي ، كما يقف على رأس محور الرفض والثورة نسيب عريضة ، ولكن الشعراء الذين مشوا على هذه الطريق من بعدهما ربما كانوا أوغل منها في طرح تساؤل الحيرة واللا أدرية وفي تعميق تساؤل الرفض والثورة .

وإذا كان نسيب عريضة واحداً من شعرائنا المعاصرين الذين في شعرهم مدى ، ولشاعريتهم وجه يميزها عن كل شاعرية ، وفي شعرهم شخصية لا تندغم في شخصية أحد من الشعراء ، كما يلاحظ ذلك ميخائيل نعيمة^(١) فإن هذا العمق والتفرد يرجع بالضرورة إلى محور الرفض والثورة الذي ترعمه نسيب ، فأعطى شعره بعداً فنياً جديداً يتجاوز الحياة إلى ما بعد الحياة ، ويتخطى الأرض إلى السماء ، ويعبر حواجز « الآدمي » إلى فضاء « الإلهي » .

(ها هو ذا ينظر إلى الحياة ، أو بالحرى إلى ما يحيط به بصره من مظاهر الحياة ، فيراه مشوش النظام ، منافياً لأفكاره الشخصية عن العدل والتوازن ! ها هي ذى بقعة من الأرض يجرفها السيل وأخرى يشوبها القبيظ ، ها هو ذا غنى يشكو التخمة وفقير يشكو مضض الجوع ، وطفل يولد كسيحاً أعمى في كوخ وآخر يأتى هذه الحياة صحيحاً معافى محاطاً بالوفرة وبكل أسباب الراحة والعناية ! فيسأل الشاعر فكره عن القصد من مثل هذا التفاوت في قصيدة عنوانها « لماذا ؟ » :

لماذا تهب الرياح على	شواهدق ليست بها حافلة
وتحرم (من) بردها مهمهاً	به أوشكت تهلك القافلة
لماذا السفينة تطلب ريحاً	ومن تحتها أبحر هائلة

(١) انظر : الغريال - ص ١٠٧ .

وفي القفر عطشي يريدون ماءً وريح السموم ، بهم نازلة
لماذا نحب ؟ . لماذا نحس ؟ لماذا نعيش بلا طائلة ؟
لكن فكره لا يهديه إلى نور ، بل يزيد ظلمته سوادا ، ويحاصره من كل جانب
بأسئلة جديدة ، واستفهامات هي أكثر تعقيدا من ذي قبل ، وإذا لا يجد له مفرًا
من إلحاح فكره يخدره بقوله : إن ما يراه من التفاوت في مظاهر الحياة إنما هو ظلم
من الحياة وخلل في تنظيمها ، وإنه لو كان هو ربًا لرتبها على غير ما هي من
السنن ، ولاستغفر الإنسان عما أنزله به - منذ خلقه - من الآلام والشدائد
والأوجاع . فيقول :

لو كنت رباً في السماء عظيمًا بجميع أمر الكائنات عليمًا
لهبطت من عرشي إلى أرض الشقا نحو ابن آدم من خلقت قديمًا
وطرحت نفسي عند موطن رجله وسجدت ثم لوجهه تكريمًا
ولبثت أغسل بالدموع كلومه وأزیده بتدلى تعظيما
مستغفرا عن عيشة قُسمت له منذ الخليفة لاتزال جحيمًا^(١)
إن الشاعر هنا يتقل من موقف التساؤل المبطن بالإنكار^(٢) ، إلى موقف إلقاء
الدينوية على الديان . وفي كلا الموقفين يلوح رفضه وتمرده وإصراره على مواصلة

(١) ميخائيل نعيمة - الغريال - ص ١١٠ - ١١١ .

(٢) يرى جورج صيدح في كتابه (أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية) أن الشاعر في
هذه الأبيات السالفة (يتوجه إلى ربه ، لا بالتجديف ، بل بالاقتراح المبطن بالعتاب ، كأن
للشاعر دالة على خالقه) انظر ص ٢٧٧ ، ولستأ نرى أن هذا المعنى يمكن أن يستشف من أبيات
الشاعر لا شكلا ولا مضمونا . ولكن موقف التساؤل المبطن بالإنكار هو المعنى المتبادر .

المواجهة معها تكاءدته على هذه الطريق من عقبات ، لأنه في هذه الوضعية حصاد لتساؤلات وتمردات سالفة أفضت به إلى ما هو عليه من غضب ، ورفض ، وإدانة للسماء .

يقول ميخائيل نعيمة : (لم يصل نسيب عريضة إلى هذا المستوى الشعري إلا بعد أن قطع مفاوز شاسعة في التساؤل والحيرة والشك واليأس ناله في كل منها نصيب وافر من التحرق والتوجع والتفجع . ولا شك عندي أنه لو أتيح له أن يعود ويقطع ذاك الطريق نفسه ما تردد ، وما ثناه خوف الألم والوجع ، لأن أكبر لذة يلاقها الشاعر في حياته هي لذة الألم المولد ، لذة لا يتذوقها من البشر إلا الأمهات وأبناء الفن)^(١)

وقد كان من نتائج هذا الموقف المبدئي لنسيب عريضة - إفضاؤه به إلى (اليأس المطلق والوحدة القاسية ، والزهد ، وعدم المبالاة بالكون وما فيه ، فكل الأشياء بالنسبة إليه مظاهر خادعة وملاذ "جوفاء")^(٢) .

ويأتي على رأس المحور الآخر ، محور الحيرة واللا أدريّة - إيليا أبو ماضي . . وإذا كان نسيب عريضة قد أراح نفسه بموقف الرفض والثورة فإن إيليا قد أجهد نفسه بالغوص وراء حقائق الأشياء واستكناه سر الوجود . . حتى في تفاؤله واستبشاره كان باحثا دائم التنقيب عن الفحوى ، (فلم يكن تفاؤله عابثا أولاها عن التفكير حتى في التفاؤل نفسه ومصدره ومصدر ما يبحث عنه من مسرة)^(٣) .

(١) ميخائيل نعيمة - الغريال - ص ١١٧ - ١١٨ .

(٢) د . نادرة جميل السراج - نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي - ص ٥٥

(٣) د . شوقي ضيف - دراسات في الشعر العربي المعاصر - ص ١٩١ .

وإذا كان ما يعنينا من إيليا هنا هو شعر التساؤل - فإننا نستطيع أن نزعم أن شاعرا معاصرا آخر لم يستطع أن يفخر في شعره كل هذه التساؤلات بمثل هذا العمق العميق الذي فجر به إيليا تساؤلاته . إنه لم يقف على شاطئ القضية الميتافيزيقية مرسلًا سؤالًا له هنا وسؤالًا له هناك ، ولكنه دخل في أعماق المحيط ، وغاص طويلا وراء لآلئه ، واستطاع بالفعل أن يستخرج من هذه اللآلئ الكثير . وإذا كان قد عاد من رحلته أخيرا بهذه اللا أدريّة الشاملة فإن ذلك يضاف على موقفه الشعري نوعا من الصدق الحقيقي الذي يواجه به الشاعر مغاليق الكون وأسرار الوجود وما بعد الوجود ، ثم يعود من هذه المواجهة الشعرية وهو موقن بأن قامته أقصر من أن تطول هذا الأفق ، وأن قدرته على الكشف لا تتعدى محاولة الاستشفاف .

وليس إيليا أول من راد هذه الطريق الوعرة ، فقد سبقه عليها كثير من الشعراء والفلاسفة والمفكرين ، ولكنه لم يذب في هذا الرعيل الرائد ، وبقي يطرح من التساؤلات الذاتية المتمردة المعبرة عن احتدامه الداخلي ما أفرد له مكانة خاصة وسط شعراء جيله النابغين .

(ثم هو فوق هذا كله وقبل هذا كله صاحب شك لا يؤمن بشيء ولا يطمئن إلى شيء ؛ فهو بقية من هؤلاء القدماء الذين كانوا يجيبون عن كل سؤال بهذا الجواب المتواضع البديع : (لا أدري)^(١) ! كما يقول الدكتور طه حسين . ويخطئ الذين يحاولون أن يضعوا إيليا في موقع غير موقع الشك ، والشك المتمرد الرافض الذي حصل نوعا من المعرفة المستقرة خيال ما أثار من تساؤلات ، وأراد أن يطرحها على الناس حاثا لهم على بحثها للوصول بشأنها إلى قرار نابع من

(١) د . طه حسين - حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٩٨ .

مكابداتهم الذاتية ، كما لاحظ ذلك عيسى الناعوري في دراسته لشعراء المهتجر .
وقد تكون قصيدة إيليا (الطلاسم)^(١) خلاصة فلسفته في هذا الصدد ، وقد
توزع هذه الفلسفة في اتجاهات : الوجود الذاتى والموضوعى من جهة ، والمصير
الإنسانى والكونى من جهة ثانية ، وقضايا الخير والشر والحكمة والعبث من جهة
ثالثة وإن كان الفصل الحاسم بين هذه المحاور الثلاثة يبدو شاقا وغير منهجى .
فهو فى المقاطع الأولى يصور حيرته الفاجعة أمام (طلاسم) الوجود الذاتى :

جئت لا أعلم من أب من ؟ ولكنى أتيت !
ولقد أبصرت قدامى طريقا فشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أيت !
كيف جئت كيف أبصر أت طريقى ألىست أدرى !

ثم يتساءل عن ماهية هذا الوجود . أجديد أم قديم هو فى هذا الوجود ؟ وهل
هو حر طليق أو هو أسير فى القيود ؟ وهل هو قائد نفسه فى حياته أو هو مقود ؟
ويتساءل عن طريقه : أطويل هو أم قصير ؟ هل هو صاعد فيه أو أنه هابط
يغور ؟ هل هو السائر فى الدرب أو الدرب يسير ، أو كلاهما واقف والدهر يحرى ؟
ويتساءل عن وعيه الأول وهو جنين فى عالم الغيب : أترأه كان يدرى أنه فيه
دفين ، وأنه سوف يبدو وأنه سيكون ، أم ترأه كان لا يدرك شيئا ؟
ويتساءل : هل كان - قبل أن يصبح إنسانا سويا - محوا أو محالا أو شيئا من
الأشياء ؟ وهل لهذا اللغز حل أو سيبقى أبديا ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكثف سر الوجود الذاتى يجيب إيليا
بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وينتقل من الوجود الذاتى إلى الوجود الموضوعى ، فيسأل (البحر) عن وحدته به ، وعن تاريخه الزمنى ، وعن حرته وأسره ، وعن العلاقة الجدلية بينه وبين السحب وبينه وبين الأحياء الراكضة فى جوفه ، وعن الأجيال التى طواها ولم تطوه ، وعما قبل وما بعد ؟

ويسأل (القصر والكوخ) : من بناهما ؟ وكيف كانا فكرة فى دماغ غيبته الظلمات ؟ ، ثم كيف اتحد الطين فيها والرخام ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر الوجود الموضوعى فى الأشياء يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وأمام المصير الإنسانى والكونى يقف إيليا (بين المقابر) ليتساءل : إلى أين ؟ ويرثى للإنسان الفاقد أمنه حتى فى الحفير ، ويضع يده على تلاشى الحاجز المادى بين العبد والسيد ، ويدين قضية الموت التى تبدو له غير عادلة :

إن يك الموت قصاصا : أى ذنب للطهارة

وإذا كان ثوابا : أى فضل للدعارة

وإذا كان وما فيه جزاء أو خسارة

فـسلم الأسماء إثم وصلاح ؟

ويتوجه إلى القبر مناشداً إياه أن يتكلم ، فيبوح بأسراره ولو مرة واحدة ، ويرفض أن يكون البعث حكمة ، لأنه مادمنا سنبعث بعد أن نموت فلماذا نموت ؟

إن يك الموت رقاداً : بعده صحو طويل

فلماذا ليس يبنى : صحنونا هذا الجميل ؟

ويروح يشكك فى قضية البعث بإقامة نوع من التقابل والتضاد يولد نوعاً من المستحيلات ، فيتساءل :

إن أكن أبعث بعد الموت جثماناً وعقلاً
أترى أبعث بعضاً : أم ترى أبعث كلا
أترى أبعث طفلاً : أم ترى أبعث كهلاً
ثم هل أعرف بعد الموت ذاتي ؟

ويكاد يجهش بالرفض المصرح في نهاية الوقفة :

يا صديقي لا تعلني يتمزق الستور
بعد ما أقضي ، فعلى : لا يبالي بالقشور
إن أكن في حالة الإدراك أدرى ما مصيري ؟
كيف أدرى بعد ما أفقد رشدي ؟

وعن كل هذه التساؤلات التي تحاول أن تستكنه سر المصير الإنساني والكوني
يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وأمام قضايا الخير والشر ، والحكمة والبعث - يقف إيليا أبو ماضي في (صراع
وعراك) : إنه محتوى في داخله الشيطان والملاك ، والحميلة والقفرة ، والطفولة
والكهولة ، والمراح والنواح ، والإيمان والكفر ، والتغير والثبات ، والمعرفة
والجهل ، والجمال والقبح ، والخير والشر ، والحكمة والبعث ؟ فلماذا هو مسرح لكل
هذه التناقضات ؟ إنه يتمزق دائماً بين النقيضين ، ويحاول عبثاً أن يعرف الحكمة من
وراء ذلك ، فلا يجد غير جذران من الظلام الكثيف ؟

وعن كل هذه التساؤلات التي تحاول أن تستكنه سر هذا التناقض الحاد يجيب
إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وهكذا يشهر الشاعر هذه اللا أدريّة الفاجعة في وجه كل المغاليق الذاتية
والموضوعية والمصيرية والقيمية ؛ لا ليؤكد جهله وانكفائه ، ولكن ليؤكد تمرده

على إلقاء الإنسان في غابة عالم كئيف ، كلما ثقب حائطاً من حوائطه الغليظة قام في وجهه ألف حائط وحائط غليظ ! إن الشاعر مفتون برحلة البحث والاقتحام ، وليست لا أدريته نوعاً من الارتعاش أمام حوائط الكون يقدر ما هي نوع من إسباغ العبت واللا جدوى على مظاهر الكون والطبيعة والإنسان ، وكأنه يقول : إن كل ما هنا غير قابل للفهم والإدراك ، لأنه ينطوي في أساسه على خطل التماسق الوجودي الذي به تفهم حقائق الأشياء !

(ما الكون وما الفلك وما الطبيعة وما بدؤها ونهايتها ؟ ومن أين نجىء وإلى أين نذهب ؟ وما الموت المخيف الذي لا يبقى على حي ؟ وما الدُّنْيَا وعالم السماء ؟ وهل يستطيع هذا العالم أن يفسر لنا المعميات التي نحار فيها ؟ وهل هو عالم حقيقى أو من صنع الخيال ؟ لقد حاول في قصيدته (نار القرى) - أن يصعد في مدارج هذا العالم ، فطار قليلاً ، ولم يلبث أن هوى إلى الأرض ، وظل فيها وظل معه قلقه وحيرته ، فلجأ إلى العقل يسأله ولم يجد عنده جواباً شافياً ، فيئس منه ، ومضى يتخبط في شكه غير مؤمن بشيء سوى وجوده وما يكون بعد الوجود من موت وعدم :

ما لحي بالموت عنه انفصال إن دنياه هذه أخراه !

فمن شاء فلينع بدنياه وملاذها قبل أن يفوت الأوان ، ويتزل به الفناء الساحق الملاحق ، وليدع التفكير في الحلال والحرام وما شرعه النبيون :
أكبر الإثم قوله هذا الأمر إثم وهذه فحشاء !
ليس بين الصلاح والشر حد كالذى شاء وضعه الأنبياء^(١) !

(١) د. شوقي ضيف - دراسات في الشعر العربي المعاصر - ص ١٩١ - ١٩٢ .

وإذا كان هذا هو موقف قادة التمرد في شعر المهجر فإن هناك تنويعات أخرى من شعراء آخرين : فيحائيل نعيمة في قصيدته (يا رفيقي) يدعو إلى رفض المراءاة أمام الله . وينادى بأن يشهر الإنسان في وجه خالقه بعضا من التناقضات الحادة التي تورق فكره البشري . كأن يقول الله : لقد جهلت الحرام في وجود لم أخير في صنعه . فأنا أرى كل شيء فيه جميلاً وطاهراً وجليلاً . لقد هبطت على الحياة ضيفا لا وليا أدير منها خطاها ، فأنا أحسو ما يقدم لي على خوانها المملوء ، لقد جئت الحياة عاريا فاكسيت من أبرادها الملونة ، وسأتركها كما جئت عاريا ! لقد نزلت إلى الأرض أطمع من لحمها وتطعم هي من لحمي فلماذا وحدي أدان ؟ نحن قسراً نجىء ، وقسراً نمضى ، وقسراً فعلنا ما فعلنا :

فأبجنا للنفس كل مناهبا

وتركنا الحرام للفقهاء !

ويتساءل ندرة حداد عن حكمة الحياة والموت ، وهوزى المعلوف عن معنى ما يحدث ، والشاعر القروى عن معقولة السبب ، ويفضون من كل ذلك إلى نوع من الإيجاء بالعبث الكامن وراء كل هذه الأشياء !

ولكن فريقاً آخر من شعراء المهجر يغرسون سيوف سخريتهم في لحم الظاهرة الدينية بلا وجل ! فيسخر إلياس فرحات من معقولة رحلة المسيح إلى مصر على ظهر حمار ، ومن مقولة الدين أن اللص المؤمن أقرب إلى الله من الملحد الشريف !

دع آل عيسى يسجدون لربهم	عيسى وآل محمد لمحمد
فيوحدون ويشركون جهالة	والموت يخلط مشركا بموحد
تعويد كفيك الصلاح أبر من	تعويد رجليك الوقوف بمسجد
أنا لا أصدق أن لصا مؤمنا	أدنى لربك من شريف ملحد !

ويسخر الشاعر القروي من التناقض بين مقولة القدم ومقولة الحدث :
سبحانه وتعالى أن يصاحبه نقص ويعني بنقى أو بإثبات
لو قال « كن » كان للتكميل مفتقرا وكان في حاجة الماضي إلى الآتي
ومن دعوة الجماهير إلى الصيام والصلاة على حين أنها تعاني من واقع الهوان
الوجودي :

أنت يا بن الله سوري صميم أفناس يا ترى أم تتناسي ؟
كم غريب لك قد صام وصلى وعلينا آخر القداس داسا
أخي فينا أنفساً ماتت هواناً علنا نرفع بين الناس رآسا
أنت إنسان جعلناك إلهاً أفلا تجعلنا في الناس ناساً ؟
وهكذا كان شعر التساؤل المتمرد والحائر أروع عطاءات الشعر المهجري الذي
تناول كل أبعاد الظاهرة الوجودية والإنسانية والميتافيزيقية .

* * *

وتأتى (جماعة أبولو) على فترة من الإبداع الشعري العظيم ؛ فقد تجمد اتجاه
المدرسة الكلاسيكية بعد رحيل شوقي وحافظ ، وانحسر اتجاه مدرسة الديوان بعد
أن اتجه أعلامها إلى ممارسة النقد الأدبي ، فكان ضروريا أن تنبثق حركة شعرية
جديدة تتجاوز تجمد الكلاسيكيين وذهنية مدرسة الديوان ، وكانت هذه الحركة
هى جماعة أبولو بكل ما أحدثته في حياتنا الشعرية من تدفق عاطفي وجيشان وجداني
واستجابة لروح التزعة الفردية الثائرة .

وإذا كانت المدرسة الكلاسيكية ومدرسة الديوان ومدرسة المهجر لم تجد أمامها
نماذج سابقة عليها يمكن أن تستفيد منها في حركة تخليقها للجديد - فإن جماعة أبولو
وجدت في هذه المدارس الثلاث السابقة وبخاصة مدرسة المهجر محاولات جادة

وعميقة على طريق تطوير القصيدة العربية وحشدها بعناصر التمرد والانتفاض . فإذا أضفنا إلى ذلك نموذج الرومانسية الغاضبة المتوفرة الذى كان يمثل إيلياس أبو شبكة فى لبنان ، ونموذج الرمزية الغامضة المبهمة الذى كان يمثل فى لبنان أيضا سعيد عقل ويوسف غصوب - عرفنا أن طريق جماعة أبولو كانت ممهدة وحافزة على إبداع الخلق والإبداع .

وبالفعل استطاعت هذه الجماعة أن تحقق كثيرا من التحولات الفنية التى تتصل بمضمون القصيدة المعاصرة ، ولكنها اتسمت بالهروية المنسحبة أكثر مما اتسمت بالتمرد المقتحم ، فدارت فى فلك الشكوى ، والحزن ، والحب ، والطبيعة ، والاعتزال ، والتأمل .

قد يقال : إن خروج الشعر المعاصر عن المدح والهجاء والوصف والغزل والرثاء إلى مجال الطبيعة وأحضان الأنثى وعوالم الذات الأسيانية - يعد تمردا على مضمون القصيدة التقليدى ، وهذا هو ما فعلته جماعة أبولو .

وقد لا نوافق على هذه المقولة المغلوطة ؛ لأن « المضمون » ليس هو « الموضوع » كما قلنا من قبل ؛ فإن أى شاعر بادئ يستطيع أن يكتب شعرا فى سفن الفضاء بدلا من كتابته فى وصف ناقة فى الصحراء ، ويبقى مع ذلك شاعرا متخلقا وتقليديا ومسطح القرار ! إن الموضوع لا يعطى الشاعر قيمة ما ، ولكن الموضوع الذى يتناوله الشاعر من زاوية رؤية خاصة ، وبفلسفة ذاتية تؤكد حضور الشاعر فى عصره وفى ثقافة هذا العصر - هو الذى يقيم الحد الفاصل بين الشاعر المقلد والشاعر المتمرد .

ربما نستصفي ظاهرة التأمل (على هون) كلون من ألوان التمرد فى شعر أبولو ، ونحن نستصفيها (على هون) ؛ لأن الشعراء الذين مارسوها وقفوا بها على أعتاب

الحسارة الفكرية ، ولم يتجاوزوا بها حدود هذه الأعتاب . . حتى القصيدة التي يجمع دارسو الأدب المعاصر على أنها قصيدة متمردة ، وهي قصيدة (الراهب المتمرد) لصالح جودت - تمضى شوطا على طريق الرفض والجدل ، ثم تكسر خطها البياني الصاعد عند ذروة الاشتعال ، وتنحنى منكفئة في اتجاه المواجهة والجفول ! وهكذا يفعل أبو شادي في قصيدته : (أقصى الظنون) .

إن التأمل يشغل مساحة هائلة في إبداع شعراء أبولو ، ولكنه تأمل لا يصل إلى مستوى التمرد إذا استثنينا الشاعر محمود أبو الوفا في قصائده المتمردة : (عنوان النشيد ، والنشيد ، والإيمان ؛ وفي بعض قصائده الأخرى التي لا تصل في تمردا إلى ذروة ما وصلت إليه هذه القصائد الثلاث .

يقول محمود أبو الوفا عن قصائده المتمردة : (. . . ففي هذه القصائد الثلاث بالذات نوع من الشعر ، إنه ليس مجرد شعر . . ولكنه الشعر بكل معنى هذه الكلمة ، وشيء آخر هو الفكرة ، هو الثورة . . وليس هذا فحسب . إنه شيء آخر أيضا . . إنه ناقوس . . إنه أذان . . إنه الإيمان . . ولكن بالإنسان ، إنسان الفضاء ؟ كلا . ولا هذا . . إنه الإنسان الذي تلتقي فيه الأرض بالسماء ، بل هو إنسان الفصل الخامس كما يطيب لي أن أسميه أو هو الإنسان الثائر^(١) .

ولكن الدكتور طه حسين يهاجم الشاعر مهاجمة ضارية ، ويرى أنه رجل أراد أن يزعم لنفسه فنا من فنون الفلسفة فيه خروج على ما ألف الناس من أحكام الدين ، فأتى بشيء من الفلسفة التي لا تمتاز بشيء ؛ كما تمتاز بالفراغ والقدرة على إحراج الصدور ! ثم يستدل بأبيات له ، منها هذه الأبيات :

(١) محمود أبو الوفا - شعري - ص ١٢ - ١٣ .

رب فيم ابتعث رسلا ولو شئت
أفصح الحسن مستهلا فما حاجة
لا أرى آدما عصي الله
يكره الحر أن يعيش على السجن
لأغنت إرادة الإنسان
هذا الجمال للترجمان
لكن شاء أن يستقل بالسلطان
ولو كان سجنه في الجنان^(١)
وواضح أن الدكتور طه حسين قد تحامل على الشاعر تحاملا هائلا ، فربما يكون
الشاعر قد ذهب في التعبير عن إحساسه بالحرية الإنسانية إلى مدى أبعد أو أرعن مما
يجب في مخاطبة الله ، ولكن ليس من الإنصاف أن نغبط الشاعر - فنيا - فنتهمه
بالفراغ والثثرة ؛ لأن شعره هنا يستوى على أفق الفن الحقيقي بصوره وتعايره
وشحنة الانفعال التي ينقلها إلى قارئ هذا الشعر حتى لو خالفنا في مضمون ما يقول
وشكله .

ويبلغ التأزم النفسي بالشاعر ذروة الاحتدام ، فيجهش في قصيدته الفاجعة
(رثاء نفسي) بعذاب روحه الحائرة ، ورفضه المأساوي لوضعية حلوله في
الوجود :

في ذمة الله نفس ذات آمال
بذلت لم أذق في العمر واحدة
كأنني فكرة في غير بيتها
أو أنني جئت هذا الكون عن غلط
ثم يوسع أبويه تعيفا ورفضاً :
أبي ، وفي النار مثوى كل والد
خلقتني فوضعت الحبل في عنقي
وفي سبيل العلا هذا الدم الغالي
من الهناء ، ولا من راحة البال
بدت فلم تلق فيها أي إقبال
فضاق لي رحبه المأهول والخلالي
ووالد أنجبا للبؤس أمثالي
تشده كف دهر جد ختال

(١) انظر: حديث الأربعة - الجزء الثالث - ص ١٩٠ - ١٩١

ما كان ضرك لو من غير صاحبة قضيت عمرك شأن الزاهد السالى !
ولا يفلت الدين والدنيا من قبضة تمرد الشاعر :

مالى أرى الدين والدنيا قد اختصا كلاهما عن أخيه معرض سالى ؟
كأنه رابه منها ترينها فراها هى منه ثوب أسمال !
ونستطيع أن نضم إلى أصوات المتمردين من جماعة أبولو هذا الشاعر التونسي
الرائع أبا القاسم الشابي إذا اتفقنا أولا على أنه واحد من شعراء هذه الجماعة ،
وليس مجرد واحد ممن وصلتهم بهذه الجماعة صلة النشر في مجلتهم الذائعة « أبولو »
وقدم له رائد الجماعة على صفحات المجلة باعتزاز .

لقد تعرض الشابي - كما يقول في مقدمة قصيدته (إلى الله) لأزمة نفسية
ثائرة ، عصف فيها الألم والقنوط بكل حقائق الحياة ، وترعزعت معها كل قواعد
الإيمان والحق والجمال ، ف شعر كأنما انبت ما بينه وبين الكون فأصبح غريبا ،
وأصبحت الحياة تلوح لعينه في صورة عبثية مقرزة ! فكتب تحت وطأة هذا
الإحساس قصيدته المتمردة الغاضبة : (إلى الله) . . وفيها يعتب على إلهه أن
خلقه ، وأن وهب له كل الإحساس بالجمال حين خلقه ! ثم يعتب عليه أن خلقه
وحيدا بين تناقض الأشياء والأضداد ، وأن أشعل في قلبه جمرة الحس حتى
بذرات الأشياء ، ثم يحتدم فينحى العتب جانبا ويصرح في تمرد مواتر .

يا رياح الوجود سبرى بعنف وتسغنى بصوتك الأواه
وانفحني من روحك الفخم ما يبلغ صوتي آذان هذا الإله
فهو يصغى إلى القوى ولا يصغى لصوت بين العواصف واه
ثم يبلغ به الاحتدام ذروة التمرد :

خبروني ، هل للورى من إله راحم - مثل زعمهم - أواه ؟

يخلق الناس باسماء ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلهي
ويرى في وجودهم روحه السامي وآيات فنه المتناهي
إنني لم أجده في هاته الدنيا فهل خلف أفقها من إله ؟

ولكن الشاعر في نهاية القصيدة يعود بطيئا - بعد كل هذا الاحتدام - إلى
قراره الأول ، ويعتذر إلى الله في سذاجة طفل لاعب بالتراب ، متناسيا حكمة
أجدادنا : « يدك أوكتا وفوك نفخ ا . . . » لقد كتب قصيدته ، وملاها بالتمرد ،
وطوعا فعل كل ما فعل ، فلماذا هذا الاعتذار الشاحب بعد هذه التمرد المحتاح ؟

* * *

وثاني - أخيرا - مدرسة الشعر الحر^(١) في أعقاب تحولات سياسية واجتماعية
وفكرية هائلة ربما لم يشهد تاريخ المنطقة العربية مثيلا لها من قبل ؛ فالصدام مع
واقع الاحتلال بلغ مرحلة التأزم ، والتمرد الاجتماعي بدأ من نقطة الحوار مع مفاهيم
التحرر وانتهى إلى نقطة الانقلاب على كل المفاهيم ، والفكر العربي وصل إلى طور
الامتلاء واستشرف أطوار الفعل والعطاء ، ثم وقعت - وسط هذا التأجج - كارثة
فلسطين الرهيبة ، فأصيب الشاعر العربي بشرخ حضاري عميق ، وعاد إلى كل
شيء يبحثه من جديد : الواقع السياسي ، والواقع الاجتماعي ، والواقع الفكري ؛
(١) يختلف النقاد في الاسم الذي يطلقونه على هذه المدرسة فبعضهم يطلق عليها :
مدرسة الشعر الحر ، وبعضهم يسميها مدرسة الشعر الحديث ، وبعضهم مدرسة الشعر التفعيلي ،
وبعضهم مدرسة شعر الوجدان الجماعي ، وبعضهم مدرسة الشعر الواقعي . وقد آثرنا نحن تسميتها
(مدرسة الشعر الحر) أولا لبزوغه مع ميلاد الحركة ، وثانيا لشيوعه الأغلب على هذا الاتجاه ،
وثالثا لأنه أكثر تحديدا لما يراد بهذه الحركة .

وانقلب على كل مفاهيم هذا الواقع المتشعب ، وناوأ فيه الشكل والمضمون والرؤية الحضارية .

ومن الإنصاف هنا أن نقول : إن انتفاض الشاعر العربي المعاصر على تاريخه السياسي والاجتماعي والفكري كان انتفضا مبررا وحاملا لمضمونه الفلسفي ، ولم يكن مجرد انتفاض عشوائي متحمس يريد به أصحابه أن يكسبوا موقعا ما على خريطة الواقع الثقافي الجديد .

وقد أعطى « إلبوت » ^(١) هذه الحركة الشعرية المعاصرة - كما يقرر روادها - أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها من المنظور الفني على الأقل ؛ فهو يحمل أشعاره كثيرا من الصور البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة ، وهو يتقل بالقارئ انتقالا فجائيا دون تمهيد أو مقدمة مما أشاع الغموض في معظم أشعاره ، وهو يفتح قصائده بالافتتاحيات الدرامية التي تثير في المتلقي عنصري الدهشة والفضول ، وهو يدخل الحوار في معظم أشعاره ليوسع محيط الدائرة التي يتحرك فيها أبطاله وشخصوه ، وهو يكتفح بكلمة أو كلمتين ليشير إلى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة ، وهو يركز على الإشادة بالأمر العادي وفتات الواقع اليومي ، وهو يغترف من التراث العالمية قديمها وحديثها ، ويدعو إلى إحياء الشاعر لأسلافه في شعره مع الحذر من طغيانهم على فرديته وذاتيته ؛ وهو يتختم المضمون الشعري بالمشكلات الفلسفية الكبرى ويترك القصيدة نهبا لصراع الخير والشر ، والمادة والروح ، والزمن واللازمية ، والمكان واللا نهائية ، والذاتية والموضوعية . والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ، ثم الوجود الحقيقي للإنسان . وكما كان لإلبوت ثقله الفني في دفع حركة الشعر الحر في اتجاه الواقع الزمني

(١) انظر : إلبوت - للدكتور فائق متى

والواقع الفلسفي والواقع الميتافيزيقي - فقد كان لفكر الواقعية الاشتراكية ، وفكر الوجودية الملحده - تأثيرهما العميق على دفع الحركة في اتجاه الواقع الاجتماعي من جهة ، والواقع التجريدي من جهة أخرى .

لقد أعطت حركة الشعر الحر نفسها تماما لفهم الإبداع على أنه جزء من الصراع المادي وعامل من العوامل المؤلفة لهذا الصراع ، وليس مجرد تعبير عنه فحسب ؛ وعلى أن هذا الإبداع لا يزدهر إلا في دفع الحرية الخالقة (١) كما أعطت نفسها كذلك لفهم الإبداع على أنه مشاركة صميعة في إسقاط القلاع الفوقية ، وبذل كل الجهد لخلق مملكة الإنسان حتى لو اضطرها ذلك إلى فعل الخطيئة كثمان لما تريد (٢)

ومضت هذه الحركة في تدميرها للمحتوى التقليدي للقصيدة العربية ، ومضى شعراؤها ثوارا على هذه الطريق (لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية : فالعادة هي ألد أعدائهم ، وهم لا يعتبرون هذه « العقائد » متخلقة فحسب ، بل يعتبرونها كذلك (إرهابية) ! إن الشعر المعاصر قد ولد ولا يزال يولد كل يوم ولادة عسيرة على أرض التناقض والقلق والصراع والعذاب ، وما أصدق قول الشاعر الروسي المعاصر أندري فوسنيسنكي : « إن الأدب ينشأ في منطقة الألم ! إنه يوجد حيث يتألم الناس وحيث يتألم الشعب »

وليس غريبا أن نلمس جرأة الشاعر المعاصر التي تصل في بعض الأحيان إلى حد العد عن الحياء في تحطيم التصورات والصيغ التقليدية ، وشق عصا الطاعة

(١) انظر : الأدب والفن في ضوء الواقعية - لحون فريفل - ص ١٤٠ - ١٥١ .

(٢) انظر : المتمرد - لألبير كامى - ص ٣٣ .

على القوالب والقواعد والأشكال العتيقة ، سواء أكانت هي النظام والتوازن الكلاسيكي ، التجانس والتناسب الإقليدي ، أم التجربة والعاطفة والإحساس الرومانتيكي ، أم ضيق الأفق والتزمت الواقعي والطبيعي ، أم الفوضى والاضطراب والجنون السيريالي والطبيعي !

وهو لا يكتفى بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ! إنه دائما على الطريق إلى نفسه ولغته وتراثه وواقعه ، يحاورها ويحاسبها ، ولا يتخفى وراء ستار الماضي ، ولا يعتصم بقلعة التزمت ، ولا يتحصن ببرج الأحلام ، وإنما يمضي في هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأسا من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفالك ، أو مثلا عاميا ، أو إعلاتا من الشارع ، أو خبرا من جريدة ، أو عبارة من مرجع علمي عويص (١) .

ولقد عرفت حركة الشعر الحر - كما يقول نزار قباني - كل الفلسفات المعاصرة وكل التزعات وكل المدارس : الالتزام ابن الماركسية المدلل الذي مر برءوسنا في أوائل الخمسينيات مرور الدوار المباغت ؟ والوجودية السارترية التي دقت أبوابنا بعنف ؛ واستطاع سارتر وكامي وكافكا وكولن ولسن أن ينقلوا إلينا عوارض الغثيان والسأم ، والتجربة الإليوتية التي أتمخمت شعرنا بالرموز الدينية والأساطير والتاريخ والتداعي (٢) !

ويلاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل أن حركة الشعر الحر قد استحدثت في مضمون القصيدة نوعا من الغموض متفاوت والمرتبط أساسا بالمصطلح الجديد ، ونوعا من الرمز والأسطورة للاستعانة بهما على خلق عالم معادل للعالم الداخلي الذي

(١) د . عبد الغفار مكاوي - نحن الحرية والصمت - ص ١٧ وما بعدها .

(٢) انظر : الشعر قنديل أخضر - ص ٤٦ وما بعدها .

يريد الشاعر تجسيده والتعبير عنه ، ونوعا من الدراما التي تخرج بالشعر عن مجرد كونه بوحا غنائيا إلى كونه غناء فكريا إذا جاز أن يقال ، ونوعا من الاغتراب الذي يلزم إنسان القرية عندما يحوس خلال المدينة ، وقد عانى شعراء الشعر الحر هذه التجربة وأحسنوا التعبير عنها تماما ، ونوعا من الحزن النابع من إدراك الشاعر للمأساة الذاتية والوجودية ومعاناتها كأنها واقع وجوده الفردي ، ونوعا من الالتزام والثورية يرفض أن يكون الشاعر مجرد شاهد للعصر ، ويدخل به إلى جدل الفعل والخلق والالتحام (١)

ويركز أدونيس على ظواهر تمرد المضمون في الشعر الحر إيجابا وسلبا : فهو يتمرد على المضمون إيجابا : بقبول مخاطرة التساؤل بدلا من تقليدية القبول ، فإذا كان القبول رضا وطمأنينة وبقينا فإن التساؤل تمرد ورفض وشك ، وبقبول محنة الغربة والانفصال واعتناق المطلق في الزمن والموت والفناء والأبدية ؛ فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب ؛ وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود ! (٢)

وهو يتمرد على المضمون سلبا : بتخلي القصيدة الجديدة عن الحادثة ، إذ إن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر ؛ لأن الحادثة عرض يفقد حلوله في المستقبل على حين أن الشعر الجديد اتجه إلى المستقبل ، وتخلي القصيدة الجديدة عن الوقائع ، أو الواقعية ؛ لأن الشعر الواقعي اقتراب من النثر من حيث هو يستخدم الكلمات وفقا لدلالاتها المألوفة ؛ وتخلي القصيدة عن الجزئية ؛ لأن الشعر العظيم يتخطى القصيدة - الأغنية ، والقصيدة - الوصف ، والقصيدة -

(١) انظر الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية .

(٢) انظر : مقدمة الشعر العربي - ص ٣٧

الأيدولوجية - إلى القصيدة الرؤيا ، رؤيا العالم بكل أبعاده وأعماقه ، وبتخلي القصيدة الجديدة عن الرؤية الأفقية ، التي تنظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً أو وظائف ، على حين أنها مطالبة بتجاوز السطح إلى الأعماق حيث يمكنها أن ترى العالم في حيويته وبيكارته وطاقاته على التجدد ، وبتخلي القصيدة الجديدة عن التفكك البنائي ، الذي يجزئ إعطاء شكل متطور لمضمون بليد في الوقت الذي يعتق فيه الشعر الحر قضية تطوير الأشكال والمضامين بدرجة متساوية (١)

وتذهب الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن تمرد الشعر الحر على مستوى المضمون كان تمرداً على الثبوتية الجامدة ، والوثوق الذاتي المغرور ، وخاصة بعد نكبة عام ١٩٤٨ ، وتمرداً على التراث الذي في ظله حدث هذا الانحسار الحضاري بعد مقارنته بالتراث العالمي الذي يحرز كل يوم آلاف الانتصارات ، وتمرداً على فصل العذاب الذاتي عن العذاب الجماعي الذي تئن الجماهير العربية الكادحة في قبضته الغليظة الجاسية ، وتمرداً على الوضعية السياسية المنكمشة التي لا تلتحم في سعيها نحو التحرر وجميع الحركات الثورية العالمية ، وتمرداً على السكونية والقناعة والرضا والمواطنة في أرض العبوديات استشرافاً إلى وضعية القلق والاغتراب والرفض والتساؤل والمنفى ، وتمرداً على مواجهة العالم والكون بمنطق جبري طموحاً إلى منطق العبث والتجاوز وتخطي النمطية العشواء (٢)

من هذه المقولات النقدية نستطيع أن نرى أن تمرد الشعر الحر على المضمون التقليدي في القصيدة العربية كان تمرداً سياسياً واجتماعياً وفكرياً وميتافيزيقياً ، وأن شعراء هذا الشعر قد فتحوا عقولهم ووجداناتهم لجميع التجارب العالمية في القديم

(١) النظر: زمن الشعر - ص ١١ - ١٥ .

(٢) انظر: مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، المجلد الرابع - العدد الثاني - ١٩٧٣

والحديث وكذلك صدورهم لكل ألوان العسف والنفي والتغريب ، وأن حصاد هذه التجربة كان في حجم طموح المرحلة :

وإذا كان هذا هو إنجاز الحركة في مثل هذا الطور الزمني المحدود تمردا على مضمون القصيدة بكل هذا العنف وهذا الامتلاء وهذا الفهم لتعصير القضايا والمفاهيم فإنه يكون بالتأكيد إنجازا رائعا يوائم طبيعة ما أحدثته هذه الحركة الشعرية المتمردة من قلاقل واشتباكات !

التمرد على اللغة

اللغة في هذه المنطقة العربية لا تعنى مجرد إطار تعبيرى ، ولكنها تعنى مضمون الوجود الروحي والفكرى لشعوب هذه المنطقة ، ولكن لا بد من الاعتراف أولاً بأن التمرد على اللغة لا يتم إلا باللغة نفسها ، ومن هنا يتساقط وهم أن الشرحين يتمرد على اللغة إنما يهدم هذه اللغة ، ويبقى أن تمرد الشعر على اللغة يعنى نقل هذه اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور ، ورفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة في قوالب ومعطلة عن ابتداع قوالب جديدة .

ولا بد كذلك من الوعي بأن العمل الفنى - والقصيدة الشعرية بالذات - لا تنفصل فيه اللغة عن الشكل ؛ لأن شكل القصيدة لا يتجسد وجوده الحقيقى إلا من خلال اللغة ؛ كما أنه لا تنفصل فيه اللغة عن المضمون ؛ لأن مضمون القصيدة ليس شيئاً بدون هذا الوعاء اللغوى الذى يحمل عن الشاعر بوحه الداخلى ، وبغير

هذا الوعاء اللغوي يبقى بوجه همهمات مختلطة بكاء ! ! إلا أننا مضطرون بالضرورة إلى هذا الفصل المرحلي بين الشكل والمضمون واللغة ؛ حتى يتسنى لنا تأمل كل عنصر منها على حدة مع إيماننا البدئي بأنها عناصر عضوية في بناء واحد متكامل الأنساق .

وقد آثرنا مصطلح (اللغة) على غيره من المصطلحات : كالصياغة ، والأسلوب ، والمعجم ، لشمول مصطلح (اللغة) ودلالته على الصياغة والأسلوب والمعجم والصورة والتجربة الشعرية وغير ذلك من المفردات التي تنطوي في إهاب الظاهرة الكلية التي هي القصيدة ؛ فإن أي عنصر من هذه العناصر يجوز أن يتخلف ويبقى العمل الفني قائما على نحو من الأنحاء ، ولكن تخلف اللغة كوجود مستقل عن أي عمل فني يتركه فرضية مستحيلة أو وجودا غير قابل للوجود !

ونعني هنا باللغة كل ما يدخل في تركيب العمل الشعري من : ألفاظ ، وجمل وعلاقات ، وأسلوب ، وصور ، وتجارب ، ومحسنات . وفي إطار هذه النظرة إلى اللغة سنتحرك واضعين تحت أعيننا حقيقة أننا لا نتأمل هذه القضايا تأملا تاريخيا ؛ وإنما نتأملها تأملا انقلابيا إذا جاز أن يقال بمعنى أننا سنركز على :

١ - تمرد الشعر المعاصر في وجه سكونية الألفاظ التاريخية وجريانها في مستويين متوازيين : مستوى النثر ومستوى الشعر . .

٢ - كما سنركز على تمرد الشعر المعاصر في وجه وضعية الصياغة التاريخية وجريانها على منطق نحوي وبلاغى معين من جهة ، ثم على نوع من العلاقات الجامدة المكرورة من جهة أخرى . وطبيعي أننا سنسلم من خلال حديثنا على هذين المحورين بتمرد الشعر المعاصر في وجه نمطية الأسلوب وجريانها على مبدأ التقليد

والاحتذاء ، وبتمرده في وجه جمود الصورة وجريانها في مساحة شكلية أو ذهنية محدودة الآفاق ، وتمرده في وجه نضوب التجربة وجريانها على قاعدة الكذب والافتعال ، وبتمرده في وجه عدوانية المحسسات وحرياتها على أساس من التلفيق والتمويه والافتعال . وبذلك يكون قد أعطينا الظاهرة - فيما نعتقد - ما يحب من تأمل واستقصاء .

ولكن قبل أن نستطرد في تأمل واستقصاء هذه الظواهر اللغوية الصميمة ، نسأل : لماذا نلجأ إلى التمرد على اللغة باعتباره تمردا مسروعا ؟ ولكي نحيب عن هذا التساؤل فإننا نقرر مبدئيا أن اللغة ليست طبقوسا مقدسة يحرم هزها وتغيير ملامحها ، وإنما هي ظاهرة كسائر الظواهر التي تخضع بالضرورة لسنن التطور وعوامل التغيير ، ومادام ذلك كذلك فإن اللغة مطالبة بأن تواكب ركض الحياة ، وأن تعبر عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موافقة ؛ حتى لا تتخلف في رحلة التعبير عن إنسانها المعاصر الذي يقف على مفترق الطرق بأشواقه الجديدة وتجاريبه الجديدة وهمومه الجديدة باحثا عن اللغة الجديدة التي تستطيع أن تعكس أشواقه وتجاريبه وهمومه بعيدا عن القوالب الميتة ، والصيغ المخرقة . والألفاظ التي فقدت قيمتها الإيحائية من طول ما تداولتها العصور .

إن الذين عارضوا ويعارضون هذا التطور باسم الفن مرة وباسم التراث مرة أخرى لم يعوا جيدا أن الشعر في الحاهلية والإسلام وفي العصر الأموي والعصر العباسي - قد عر عن روح المرحلة التي عايشها بأسلوب المرحلة ومضامينها الوجودية ، وأن لغته كانت لغة الناس في عصره وليست لغة القواميس في جانبها الميت ، وأن لغة الفن إذا تخلت عن احتواء نض الحياة تحت رعم أنها يجب أن تظل لغة متخبة منتفاة حتى ولو باعد هذا الانتقاء بينها وبين اقتدارها الحقيقي على

التعبير عن خوالج المرحلة - فإنها تكون بذلك قد أهدرت فهمها لطبيعة الفن الذي يجب أن يظل باحثاً عن لغة عصره ، ولطبيعة اللغة التي يجب أن تظل دون سواها قادرة على تفجير طاقات الحركة والحياة في شرايين العمل الفني مع احتفاظها في الوقت نفسه بتعبيريتها المكثفة المصفاة .

(ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس ، وأن تكون لغتهم في آن واحد ! وفي هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر دائماً كذلك ، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها . على أننا نستطيع بشيء من إنعام النظر أن نحل هذا التناقض الظاهر حين نعود إلى فكرة نبض العصر ؛ ف لغة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض ، وإن اختلفت من حيث هي لغة ولغة الناس اليومية) (١)

وإذا كنا لا نسمي حركات « التجديد » في لغة الشعر المعاصر انعطافاً ظاهرياً بحجم التمرد فلأن هذا التجديد يأخذ دائماً دور الاحتذاء لأنماط لغوية وتعبيرية سابقة يحاول أن يبعثها من مراقدها ، وأن يعيد إليها صبوة الحضور التاريخي بعد آماذ من الهزيمة الفكرية تكون قد جففت في الشعر كل عوامل الحصب والحياة . على حين أننا نعني بالتمرد أن ينقلب على كل القوالب والمعارضات ، وأن يستحيل في حقل اللغة إلى نار مشتعلة تتأجج بلهب الرفض وحرارة الابتكار .

وقد أحدثت رجة التمرد في لغة شعرنا العربي المعاصر مدرستان :

الأولى : مدرسة الرومانسية بأجنحتها المتعددة : الديوان والمهجر وأبولو .

والثانية : مدرسة الواقعية التي يمثل الشعر الحرقرة مدها الفني ، وتأتي الرمزية

بينها تضيء فترة وتغيب !

(١) دكتور عز الدين إسماعيل - الشعر المعاصر - ص ١٧٩ .

وإذا كانت مدارس الديوان والمهجر وأبولو قد استقلت في تمردھا على الشكل ، وفي تمردھا على المضمون ، وشكلت كل واحدة منها هناك ملامح تمرد خاص ؛ مما أباح لهذه الدراسة أن تنظر إلى إنجاز كل منها على حدة - فإنھا هنا في تمردھا على اللغة تبدو مشتركة في قسماھا العامة بحيث يكون إخضاعھا معا لتيار واحد مشترك مبررا وناھضا على أساس علمي .

وفي يقیننا أن تيار (الرومانسية) هو أظهر التيارات الأدبية دلالة على الملامح المشتركة لهذه المدارس ، أما مدرسة الشعر الحر فقد قربت لغتها الفنية بینھا وبين الواقع بمستویه : المادی والثقافی . إن الواقع فی لغة الشعر الحر ليس واقعا واحدا على الإطلاق ، ولكنه واقع مادی يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بكل همومھا السياسية ، والاجتماعية ، والفكرية ، والحضارية ؛ وواقع ثقافی يتمثل المناخ الفكري العالی ، ويعیش همومه ، وغشيانه ، ورفضه ، وامتلاءه ؛ ومن هنا كان ضروريا أن نفهم واقعية الشعر الحر على ضوء هذه الثنائية المسلمة .

وحين هبت رياح التمرد على (المعجم الشعري) في مطالع هذا القرن لم يعد مثل الشاعر الأعلى أن يبحث القاموس الشعري الذي حاصره الشعراء والنقاد العرب فيما أطلقوا علیه : (الألفاظ الشعرية) ؛ وإنما أصبح المثل الأعلى للشاعر أن يتمرد على هذا المعجم ، وأن يحاول استخدام ألفاظ جديدة ليثري بها لغة الشعر المعاصر ، ويعبر من خلالها عن الواقع الذي يحياه . وهذه طائفة من آراء الداعين إلى الانقلاب على قداسة المعجم الشعري ، المنادين بلغة ألفاظها مقدودة من لحم الواقع الحي !

يقول محمود تيمور : (وإلقاء نظرة عامة على أدبنا العربي فيما سما إليه من تجديد

ومسيرة للأفكار العصرية في فهم رسالة الأدب ومهمة الأديب - ترينا أن أدبنا هذا قد مر أول مرة بعهد حاول فيه تعصير اللغة بالاختصار على الألفاظ الحية المأثورة في الاستعمال ، وحاول فيه تعصير الأسلوب بإخلائه من التراويق والمحسات ، وحاول فيه تعصير موضوعه بجعله أدبا محليا يستجيب للبيئة من حوله ويعبر عنها (١)

ويقول خليل مطران شارحا طريقته في رفض المعجم القديم ، واجترائه على الألفاظ :

(. . . واستقلت لي طريقة في كيف يجب أن يكون الشعر ، فشرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلى ، أو لترية قومي عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية في مجارة الضمير على هواة ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، لا أنخشي استخدامها أحيانا على غير المؤلف من الاستعارات والمطروق من الأساليب) (٢)

وعلى الرغم من أن مطران قد تمرد على عبودية اللفظ فإنه هنا يتمرد بسلاح قديم هو سلاح السجع الذى نلاحظه في هذه السطور ، مما يقطع بأن عالم الشاعر الداخلى كان أثرى وأكثر اقتحاما من لغته التعبيرية الراسفة في قيود المواضعات ولو في جانب واحد من جوانبها وهو السجع .

ويرجع العقاد ظاهرة التطور اللغوى ليس إلى إبداع الشاعر ، وإنما إلى حذق العالم ، ولكنه يلاحظ أن التطور اللغوى حين استوفى أمدته في جيل شوقى بطل التدرج فيه بعد ذلك ، وانحصر الاختلاف في المزايا والخصائص بين الفخامة أو

(١) محمود تيمور - اتجاهات الأدب العربى في السنين المائة الأخيرة - ص ٤٤ .

(٢) مقدمة ديوان الخليل .

الدقة أو الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة (١)

ولا شك أن نظرة العقاد هنا إلى اللغة نظرة سكونية تقف بمراحل التطور اللغوي عند مرحلة يستوفى فيها أمدّه ، وكأن التاريخ قد توقف عند هذا الحد ! إن واقع إبداع العقاد نفسه ينفي هذا الحكم المطلق نفياً قاطعاً ؛ فقد طورت مدرسة الديوان التي يمثل العقاد فيها واحداً من زعمائها الثلاثة لغة القصيدة الشعرية مرحلة بعد مرحلة شوقى ، وإذا كان العقاد قد حاول أن يحصر الاختلاف بعد تمام التطور فيما سماه - المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة - فلنستأذن : ما الفرق بين هذه الخصائص وبين التطور اللغوي ؟ إن التطور اللغوي هو هذه الأسس ، أو قل إنه وضع هذه الأسس في مناطقها الصوابي من الظاهرة اللغوية .

ولقد كان العقاد أهدى سبيلاً حين نزع عن العبارة الشعرية رداءها التاريخي وأدان فيها جمودها عند حدود مدلولها المنطقي المحدود ، وأناط بالشاعر الحقيقي عبء تفجير الكلمة بطاقات المفاجأة والإدهاش وروعة المعنى دون إعنات لفظي عقيم ! فقال في « خلاصة اليومية » محمداً علاقة الكاتب المتمرس والكاتب المبتدئ بعالم الألفاظ :

(والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجليلة فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الإغراب عنه ؛ كما يتكلفها المبتدئون منهم ؛ لأنهم أخبر بوسائل التأثير وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس) (٢)

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) خلاصة اليومية - ص ٢١ .

وقال في الكتاب نفسه أيضا مفرقا بين حساسية الشاعر وحيادية الخطيب .
وبين سخونة التجربة وبرودة المنطق :

(وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، فذلك ليس بشاعر
أكثر مما هو كاتب أو خطيب ! وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد
التصورات ، فذلك رجل تاقب الذهن حديد الخيال ، إنما الشاعر من يشعر
ويشعر ، ولقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه
في تزويق المعاني ! ^(١))

كما تحدث الرصافي عن لغة الشعر حديثا غنيا بالإنحاء وحسَّ التردد على القديم ،
ورفض أن نعبر نحن عن همومنا العصرية بلغة امرئ القيس ، فقال :

(. . . فليس من الموافق لروح هذا العصر ألا ننشد الشعر إلا بلغة امرئ
القيس ، فلا بد للشعر وللغة قبل الشعر من تقمصهما روح العصر وسيرهما مع الزمان
وتطورهما بأطواره ، وليست اللغة سوى وسيلة نعرب بها عن أفكارنا ، ونترجم عن
حياتنا ، ونعبر عن حاجاتنا ، ولا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها في
رمن امرئ القيس ؛ فكيف نتقيد بلغته وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحياة
وهذه الحاجات ؟ فيجب أن نتفرض من هذا الجمود ، وأن ننهض باللغة إلى
مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا ، منطبقة على حياتنا العصرية ، كافية لحاجاتنا
اليومية ؛ وإلا فعلى اللغة السلام !) ^(٢)

أما مذهب الزهاوي في اللغة الجديدة فهو جواز استعمال كل كلمة شاعت في
الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب كالتعاسة والزهور والأوراد والبؤساء والعائلة

(١) خلاصة اليومية - ص ١٦٧ .

(٢) معروف الرصافي - دروس في تاريخ آداب اللغة العربية - ص ٤٨ .

والتحرير والصحافة والقيثارة والأثير والتطور (١)

ويرى الدكتور محمد مندور أن الألفاظ المألوفة وليس المبتذلة (هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفذ إحساس الشاعر ؛ كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي ، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة ، فتحدت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا فحملت شحنة عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعري ، بل أسلوب الأدب بوجه عام) (٢)

أما ميخائيل نعيمة فيرفض أن تستعبد اللغة الإنسان (لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الإنسان ! فهي تحيا به لا هو بها ، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها) (٣)

ويحاول الدكتور عبد القادر القط أن يبرر ثورة شعرائنا على المعجم بإيجاد نظير في الأدب العالمي سبقت ثورته ثورة شعرائنا بنحو قرن أو يزيد ، فيشير إلى الخصومة النقدية التي اشتعلت في مطلع القرن التاسع عشر في إنجلترا بين أنصار المعجم الشعري ودعاة التحرر ، ويورد ما قاله الشاعر الإنجليزي المعروف ورد زورث في مقدمة ديوانه من حرصه البالغ على اختيار موضوعاته ومواقفه من الحياة العادية ، وتعبيره عن هذه الحياة باللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية ، ملونا هذه اللغة بشيء من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة في صورة غير مألوفة متجنباً (استخدام كثير من التعبيرات التي هي جميلة في ذاتها ، ولكن الشعراء أسرفوا في تكرارها إسرافاً قبيحاً حتى أصبحت تثير النفور وتستعصى على كل محاولة لبعثها إلى

(١) النقد الأدبي الحديث في العراق - للدكتور أحمد مطلوب - ص ١٢٧ .

(٢) في الميزان الجديد - ص ٥٥ .

(٣) الغريال - ص ٧٦ - ٧٧ .

الحياة من جديد) رافضاً تحجر بعض الناقدين وتعصيمهم ضد الكلمات المأنوسة التي يزعمون أنها كلمات نثرية مع أنه ليست هناك فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر (١)

وقد تحدث الدكتور إبراهيم السامرائي عن اللغة في شعر المجددين ، وذكر أنها في شعر هؤلاء اكتسبت طراقة وجدة ، وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة ؛ لأنهم توسعوا في المجازات والاستعارات ، وفي أشعارهم استعمالات جديدة كما في قول نازك :

نحن هـننا اللأمس واللاغد

ففي هذا البيت استعمال جديد التزمته الشاعرة ، وهو من باب التركيب في اللغة . يقوم على الإفادة من أداة النفي في الاسم المضموم إليها كما جاء في ألفاظ العلوم الحديثة مثل «اللاسلكي» و«اللاوعي» و«اللاشعور» وغير ذلك (٢)

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنه (لا بد لكل تجديد من الخروج على لغة الشعر المتوارثة) وأن الاستعمال القصيح وحده (يضطر الشاعر إلى أن يأخذ لخبرته من واد آخر غير واديه فلا يصدقها التعبير تماما) ؛ لذلك فالشاعر (يتزل إلى بعض الألفاظ العامة وألفاظ عامة المثقفين في هذه الأيام) وهكذا أخذ الوقار اللغوي الذي يعكس الوقار الاجتماعي - كما يقول الدكتور ناصف - في الاندحار (٣)

(١) انظر : قضايا ومواقف - ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث في العراق - للدكتور أحمد مطلوب - ص ١٢٧ -

١٢٨ .

(٣) انظر : الصورة الأدبية - ص ٢٤٥ .

وينحو الدكتور شوقي ضيف منحى التحليل التاريخي في رصده لظاهرة التمرد على المعجم الشعري ، ويذهب إلى أن نقاد العرب أجمعوا على أن يظل للشعر معجمه الخاص لا يتجاوزه ، ووقفوا بالمرصاد لكل شاعر يحاول الخروج على ما سنه أسلافه ، ولكنه يرى أن الشعراء لم يخضعوا جميعاً لهذا الحصار النقدي ؛ فقد انحاز أبو العتاهية عن اللغة الكلاسيكية إلى لغة جديدة مشتقة من الحياة اليومية ، وملاً أبو تمام وابن الرومي شعرهما بالتعليلات والاحتجاجات والأساليب المنطقية ؛ مما جعل النقاد يرمون شعرهما بالميل إلى طبيعة النثر ، وكأنهم أحسوا أن اللغة العاطفية عندهما ليست غنية ؛ وإنما الغنى هو لغة العقل وعلاقاته المنطقية .

ويرى الدكتور شوقي أن تمرد أبي العتاهية من جهة وأبي تمام وابن الرومي من جهة أخرى قد أثار حركة نقدية واسعة عند العرب ، فوقف رجال الفكر والفلسفة في صف هذا التجديد ، وخاصة عند الشاعرين الأخيرين ، ووقف رجال اللغة والنحو ورواية الشعر في الصف المقابل داعين إلى المحافظة على ما سموه بعمود الشعر ، وإلى التزام صورته القديمة في ألفاظه الموروثة ومعانيه المحفوظة .

ويلاحظ أن نزعة المحافظة انتصرت ، وأضافت قيوداً جديدة إلى القيود القديمة ، فصرف ذلك الشعراء عن اقتحام أنواع شعرية جديدة إلى محاولات فاشلة في إثقال كاهل القصيدة بالغريب والحوشي والمهجور .

ويقف الناقد مع تمرد المعاصرة على هذا القاموس المتحجر ، ويعطى الشاعر كل حقه في أن يستخدم أساليب الحياة الحاضرة أو اليومية وألفاظها في شعره ، ويرى أن هذا المترع يرفع من قيمة المعجم وقيمة الشعر على السواء . (١)

(١) انظر : دراسات في الشعر العربي المعاصر - للدكتور شوقي ضيف - ص ١٩٥

ويحذر الدكتور شوقي ضيف من اهتمام الشاعر الزائد بمعجمه قبولاً أو رفضاً ، لأن ذلك سيصرفه عن تعبئة اللغة بمضامين الحياة والنفس ، ويحيلها إلى مجرد هياكل لفظية جوفاء مع أن مهارة الشاعر الحقيقية تكمن في ملاءمته بين ألفاظه ومعانيه بحيث لا يطفئ فيها جانب على جانب (١)

اللغة الشعرية الجديدة هي إذن اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجارى كما يقول أدونيس (٢)

أو هي الكلمات النادرة والعبارات الدقيقة التي غسلتها مياه التكرار ، فأكسبتها نعومة خاصة كما يقول الدكتور مايكل بيرد في حديثه عن لغة أدونيس الشعرية (٣) هذا مجمل ما قيل من آراء في ضرورة الانقلاب على ما سمي في النقد العربى القديم بلغة الشعر ، أو القاموس الشعرى . وإذا كان هذا الانقلاب مشروعاً من وجهتين على الأقل : وجهة تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب والأنماط ، ووجهة التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب - فإن شرطاً تاريخياً يجب أن يتوافر في الشاعر الذى يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة ، هو احتواء هذا الشاعر أولاً لهذه اللغة القديمة ، وامتلاك طبعها وآبائها وشاردها ، واستيعاب نثرها ونظيمها في الفكر والفن ، والوقوف المفكر المستأنى على دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة في العمل الشعرى على تعاقب أجيال هذا العمل الشعرى المتواتر الفيضان ؛ هذا الشاعر وحده هو الذى يمكن أن يكون مؤهلاً لإحداث هذا الانقلاب ، وتجسيد هذا التحول ، أما

(١) انظر : في النقد الأدبى - للدكتور شوقي ضيف - ص ١١٢ - ١١٣ .

(٢) انظر : زمن الشعر - لأدونيس - ص ٢٤٤ .

(٣) انظر : مجلة الشعر - العدد الرابع - أكتوبر ١٩٧٦ .

أن تستحيل القضية إلى هروب بالعجز عن مواجهة الظاهرة اللغوية ، والانكفاء فوق فصيلة من الألفاظ الجارية على أقلام الخاطفين في الفن والفكر - فإن العمل الشعري سيصير إلى شكل هش لفقدانه خاصية التكثيف من جهة ، وخاصية التعامل مع الكلمات كلها من جهة أخرى ؛ ولا يبقى له غير أن يقول أخبارا نثرية مسطحة بلغة ركيكة ضامرة !

إن التحول الذي قادتة الرومانسية كان يتزع في تمرده إلى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط في المعجم البديل - إلى جوار كونه مأنوسا - أن يكون منتخبا ومتقيا ومتعاليا على الدلالة الوضعية المحدودة للألفاظ ؛ وكذلك كان تيار الواقعية في تمرده على المعجم الشعري : كان يتزع هو الآخر إلى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط في المعجم البديل - إلى جوار كونه مأنوسا أيضا - أن يكون مقدودا من لغة الواقع المادى ، أو مقدودا من لغة الواقع الثقافى ، ولكن الرومانسية والواقعية جميعا لم تنحدر أى منها في مراغة الإسفاف والابتذال ، وعلى النقيض رأينا لغة هذين الاتجاهين تميل إلى الجزالة وهز بعض الألفاظ من قبورها القديمة ! غير أن ذلك كله كان يتم في ضوء من الوعى بحركة اللغة وحركة التاريخ جنبا إلى جنب مع التفتن الهائل لوضع الكلمة القاموسية بين شقيقات تحمل عنها وتضيف إليها وتضوى مناخها العام في هوقعها من الجملة والسياق . . وبهذا كانت تضيف هذه الكلمة لونا من الثراء والأصالة والتاريخية المحيية على عالم القصيدة . وربما كان وقوفنا مع نماذج تمثل الرومانسية بأجنحتها المتعددة ، ومع نماذج أخرى تمثل الواقعية بمستوياتها المادى والثقافى - أعون على استشفاف ملامح الظاهرة ، وأقدر على تحديد خصائص الفعل والانفعال المتبادلين في كل الأعمال الناجحة التى قدمها هذان التياران ، ولكننا - قبل أن نتأمل النماذج - نضع تصور

هذه الدراسة لطبيعة الانقلاب القاموسي الذي نهض به كل من هذين التيارين
الكبيرين ، في خطوط عريضة تلم بأبرز ملامح هذه الطبيعة وأبرز ملامح هذا
الانقلاب .

وفي تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الرومانسي على المعجم الشعري تناول
كمّ هذا المعجم وكيفه معا : بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا توظيف
ألفاظ جديدة من لغة الناس - كان ينظر إليها المعجم الشعري القديم على أنها
ألفاظ غير شعرية - توظيفا شعريا ، فأنثروا بذلك لغة الشعر المعاصر ، كما أنهم
حاولوا اشتقاقات جديدة قد تضيق بها القواعد الصرفية والنحوية ، فوسعوا بذلك
من دوائر تحرك اللفظ وقدراته على استيعاب المحسوسات والملموسات . . وهم
كذلك حاولوا إدخال ألفاظ جديدة مما ابتدعته الحضارة المعاصرة على اللغة ،
فأتاحوا بذلك للعمل الشعري أن يواكب التطور ، وأن يعبر عن روح المرحلة بلغة
المرحلة وقاموسها المحدث . بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا نقل
مدلولات الألفاظ من واقعها القاموسي والمألوف إلى واقع وجداني ومبتكر ، كما
حاولوا نقل هذه الدلالات من وضعيتها المنطقية الصارمة إلى وضعية غائمة
وموحية . . وكذلك حاولوا خلط هذه الدلالات وقسرها على التعبير عن
مقابلاتها : كأن يعبر عن الملموس بالمسموع ، وعن اللون بالرائحة ، وعن الحلو
بالتفكير .

كما أنه في تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الواقعي على المعجم الشعري تناول
كمّ هذا المعجم وكيفه معا كذلك : بمعنى أن شعراء الواقعية استفادوا من إنجاز
الرومانسية ثم اقتربوا من المعجم الدارج للتعبير عن أحزان الإنسان وأفراحه
اليومية . . كما اقتربوا أكثر من المعجم الخاص في تعبيرهم عن هموم العصر وقضاياها

الفكرية والميتافيزيقية ، وكذلك نقلوا الألفاظ ليس فقط عن دلالاتها المنطقية أو القاموسية أو التعبيرية ؛ وإنما عن الدلالة في شكلها العام بحيث بدت اللغة في كثير من أشعارهم غير دالة على شيء ولا منبئة عن شيء ! وإنما هي معادلات ذهنية كثيفة فقدت أى معنى على الإطلاق ، وخرجت كأنما لتواجه العبث الكوني بعث لغوى قادر هو الآخر على الخلط والتشويه !

ولكن هذا لا يمنع أن كلا من هذين التيارين كان يتبادل مواقعه والتيار الآخر ، وأن أجراً مغامرات التطوح الفكرى بالشعر نهضت به الرومانسية في مجال الواقع المادى والثقافى جنباً إلى جنب مع الواقعية ، كما أن أجراً مغامرات التطوح الوجدانى بالشعر نهضت به الواقعية في مجال الواقع العاطفى والنفسى جنباً إلى جنب مع الرومانسية .

هذا هو تصور هذه الدراسة العام لطبيعة الانقلاب الذى نهض به التيار الرومانسى والتيار الواقعى ضد المعجم الشعرى التقليدى الذى ربما يستبين أكثر من تأمل بعض النماذج المختلفة ودلالاتها على أن عصراً قاموسياً جديداً بدأ يفرض حلوله التاريخى على حركة الإبداع الشعرى في العصر الحديث .
يقول العقاد في قصيدته : (الصادر الذى نسجته) :

هنا	هنا	عند	قلبي	يكاد	يلمس	حبي
وفيه	منك	دليل	على	المودة	حسى	
ألم	أنل	منك	فكرة	في	كل	شكة
وكل	عقدة	نحيط	وكل	جرة	بكرة ؟	
هنا	مكان	صدارك	هنا	هنا	في	جوارك
والقلب	فيه	أسير	مطوق	بحصارك		!

هذا الصدر رقيب على الفؤاد قريب
سليه هل مر منه إلى طيف غريب ؟
نسجسته ببيديك على هدى ناظريك
إذا احتواني فإني مازلت في اصبعيك ا

ويقول عبد الرحمن شكرى فى مقطوعة بعنوان : (صلاح الحياة أم غايتها ؟)
قل كيف نحيا ؟ ولا تقل لى ما حكمه العيش والبقاء
فطلب للسعلاء يحدو وآخر كله عناء
كم سأل السائلون قدما ما الكون ؟ ما العيش ؟ ما الفناء ؟
مسألة ماها جواب وليس يُلقى لها غناء

كما يقول المازنى فى مقطوعة بعنوان : (قبر الشعر)

ليت ديوان (يكون) له من بديع الزهر تيجان
فكأن الشعر فى جدث فوقه ورد وريحان
ياها من خضرة عجب كل ما تطويه أشجان
كل بيت فى قرارته جثة خرساء مرنان
خارجا من قلب قائله مثل ما يزفر بركان

هذه ثلاثة نماذج لشعراء مدرسة الديوان : العقاد وشكرى والمازنى ، وقد اخترت أن تكون هذه النماذج ممثلة لجوانب التجربة الشعرية ما أمكن :
فالنموذج الأول تجربة عاطفية ، والنموذج الثانى تجربة فكرية ، والنموذج الثالث تجربة وصفية ، ولكنها جميعا تشترك فى خاصية واحدة هى جريانها فى معجم شعرى مأنوس ، تترقق ألفاظه دماثة وحيوية وإشعاعا ، بل إن العقاد يمنح فى

قصيدته إلى التقاط اللفظة الجارية على ألسنة الناس^(١) حتى ليصعب التفريق بينها وبين اللفظة العامة :

ألم أنل منك فكرة في كل شكة إبرة
وكل عقدة خيط وكل جرة بكرة ؟

ومع ذلك يظل المستوى الشعري شكلاً ومضموناً على جانب كبير من الأصالة والروعة الواضحة ، فإذا يمكن أن يقول العاشق لحبيبته التي نسجت له صداراً أكثر أو أقل من هذه الكلمات ؟ ربما كان المصطلح الشعري بتعاضله التاريخي يرفض هذا القاموس الجديد ؛ لأنه يرى أن اللغة التي لا تدوخ متلقيها بين النص والمعجم ليست بلغة شعرية عظيمة ، ولكن هذه التيارات الجديدة المتمردة جاءت لتصفع غرور هذا القاموس ، وتبدع شعراً يتألق جمالاً وجيشاناً من خلال لغة مناسبة دمثة ، وقادرة في الوقت نفسه على لمس مواطن الحس الحقيقي في القارئ والمتلقي ، متكنة في حركتها على انتخاب نوعية من الألفاظ هي أقدر من غيرها على حمل مضمون التجربة الجديدة بكل امتلائها الفكري ، واتساع رقعة الرؤية التي تتحرك عليها :

فالعقاد في النموذج الأول لم يترك خالجة يمكن أن تمر بذهن العاشق المنشئ بصداره المغزول بأنامل من يحب دون أن يستبطنها ويعكسها ، ولكنه لم يلجأ إلى القاموس المتروك ليصدم حس القارئ بلفظة تخرجه من عالم القصيدة الحالم ، فالصدار المهدى قريب من القلب يوشك أن يلمس الحب ! وهو حصار رقيق يطوق القلب العاشق الذي يتترى في إسماريه : العاطفي والمادي ، وهو رقيب فائن

(١) لعننا لسا في حاجة إلى التأكيد على أن العقاد كان أجراً شعراء المرحلة في التعبير عن هموم الحياة اليومية باللغة الحية التابعة من الحس العادي في ديوانه (عابر سبيل) .

يحيط قلب العاشق فلا يترك لطيف غريب أن يتسلل إليه ! وهو في النهاية هدية
أنامل المعشوقة ، فإذا احتوى العاشق بين أحضانه فإنما ليضعه أبدا في سحر هذه
الأنامل الرقيقة الصناع !

والنموذج الثاني تجربة فكرية يضع فيها شكري فلسفته بين صلاح الحياة وغايتها
داعيا إلى طرح التساؤلات عن الحكمة والجدوى جانبا ، والدخول في التحام مباشر
مع إيقاع الحياة المادي : (قل كيف نحيا ؟ ولا تقل لي ما حكمة العيش
والبقاء ؟) . . . وعلى الرغم من أن (شكري) واحد من شعراء مدرسة الديوان
الذين يلوح شعرهم أحيانا مثقلا بالمعاطلات اللغوية نتيجة تبحره في الإلمام بقاموس
اللغة وأوابدها^(١) فإنه هنا - كما في سائر شعره بعامة - يؤثر الاتكاء على اللفظة
الرقيقة الموحية ، ويعبئ اللفظة ليس بالدلالات المنطقية التي تبدو معها غير
شعرية ؛ وإنما بروح التفلسف الغائم المتشائم الذي يشيع في المتلقى جوا من الكآبة
المفكرة التي يواجه بها مغاليق الكون والحياة .

أما النموذج الثالث فهو تجربة وصفية مملوءة بروح الحزن القانط الساخر الذي
عرف به المازني ، ولكنها تشارك النموذجين السابقين في دمالة اللفظ وطواعيته
وإشراقه ، وبعده عن القاموسية الجامدة التي تتعامل هي والمعجم قبل أن تتعامل
هي وحيوية اللفظ في حضوره وجدليته الوجودية ، مع أن المازني يشارك
(شكري) في خاصية التعاضل باللغة أحيانا^(٢) ، وإن كان ذلك يبدو في شعره

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : أذال بمعنى أرخص وحقر ص ١٢١ . والسمندل
بمعنى دابة ص ٤٥٧ . والشخشان بمعنى القوى الشجاع ص ١١٩ . والدقعاء بمعنى الأرض
ص ٥١٣ .

(٢) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : رقل بمعنى طويل ص ٣٧ . والضراس بمعنى =

هذه النماذج على الرغم من اختلاف مضاميتها بين غزل وفكر ووصف - تشترك في التعبير عن هذه المضامين بلغة بعيدة عن المعاظلة ، والمغالاة ، والخطابية . واستعمال الكلمات في شبه وضعية ثابتة بحيث يمكن القارئ المدرب أن يتوقع كثيرا من الألفاظ في مواطن معينة من التعبير ، كما أن هذه النماذج تشترك في تمام الصحة اللغوية ، فليس هناك تجاوز للحس القاموسي في أصل اختيار الكلمة وإن كانت هناك تجاوزات لهذا الحس في نقل الكلمة - شعريا - عن معناها الأصلي والتعبير بها عن عالم من المعاني المتضاربة الوجوه . . .

ولكن من الضروري أن نشير هنا إلى أن إنجاز مدرسة الديوان في التمرد على اللفظ كان إنجازا محدودا ، ربما لا يتجاوز إلا قليلا تخوم (التجديد) الذي قاده شوقي وحافظ ومطران أما ما عدا اللفظ فإن إنجازها كان كبيرا بحق .

وتقتحم مدرسة الشعر المهجري على الكلمة معاقلها الحصينة ، وتشارك الديوان في دماثة اللفظ وترقرقه ، ولكنها تخرج به عن طبيعة الاشتقاق اللغوي المألوف ، وتدافع عن جسارتها في هذا الصدد دفاعا نقديا عارما يتناسى أن اللغة قوانينها الشاملة ، ومن أشهر الكلمات التي أثارت نقعا نقديا كثيفا كلمة « تحمم » في قول جبران :

أعطني	النأى	وغن	وانس	ما	قلت	وقلتا
إنما	النطق	هباء	فأفدني	ما	فعلتا	
هل	تخذت	الغاب	مثلى	متزلا	دون	القصور

= الفظاعة والحشونة ص ٦٦ . والغيم بمعنى الظلمة ص ٢٧٥ . والقرحاء بمعنى ذات النوار الأبيض ص ٢٧٦ .

فتتبع السواقى وتسلفت الصخور ؟
هل تحممت بعطر وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا فى كئوس . من أثر ؟

ولندع لميخائيل نعيمة أن يحدثنا عن قصة هذه الكلمة ، يقول : (أذكر أنى
قرأت انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران « المواكب » وقد عثر
فيها الناقد على هذا البيت :

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور ؟

فأثبته ووضع بعد كلمة « تحممت » كلمة كذا وبعدها علامة استفهام . وإن
شئت فقل علامة استغراب ! كأن الناقد يقول للقارئ (انظر هو يقول « تحممت »
وليس فى اللغة كلمة « تحمم » بل « استحم » فيا للجريئة .

ثم يشتعل نعيمة حماسة فى دفاعه عن حق الشاعر فى اشتقاق ما يرى فيقول :
(سألتكم ، ياسادنى باسم العدل والفهم والقاموس : لماذا جاز لبدوى لا
أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة « استحم » ولا يجوز لشاعر أعرفه
وتعرفونه أن يجعلها « تحمم » ؟ وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون « تحمم » قبل أن
تفهموا « استحم » ؟ وما الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش
قبلكم بآلاف السنين ، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟ تقولون . ولو أجزنا
لكل كاتب وشاعر أن يتصرف باشتقاقات اللغة كما شاء ما بقيت لنا لغة .

فأجييبكم : إنه لو صح ذلك ما كان لكم من لغة الآن ؛ لأن الذين كتبوا أو
نظموا أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من

(١) المواكب - لجبران .

قواعدها ، هم أضعاف أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفوا ، بل ليس من كتب أو نظم بالعربية إلا ارتكب بدل الهفوة هفوات ، هل نسيتم انتقادات المرحوم إبراهيم اليازجي اللغوية ؟ ألم يحب أشياء كثيرة على أكبر أساطين اللغة ؟ أو لم يكن له من عاب عليه أشياء كثيرة ؟ ولغتنا مع ذلك لا تزال حية ولم تعبث بدولتها الفوضى !

وبمضى ميخائيل نعيمة ليوسع من دائرة رفضه للمواضعات اللغوية القديمة ، فيتهم بالركاكة والتخلف أولئك الذين يحمدون عند « صحيح اللغة ومتينها » . ويعيب عليهم جفوفهم الخرافي من تاء طويلة بدل القصيرة ، وألف ممدودة بدل المقصورة ، وهمزة كرسيا الياء بدلا من الألف ، وفعل متعد بـ « إلى » بدلا من « على »^(١) .

ومع أن نعيمة من الأدباء المهجرين الذين أحسوا قيمة الكلمة العربية وظلالها وإيحاءاتها ، (فلكل كلمة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أو لون)^(٢) فإنه كان يرى ضرورة إعطاء الشعر حقه في التردد على قاموسه الموروث ، لأن هذا القاموس ليس تنزيلا مقدسا ولسنا نحن مطالبين بأن نعامل لغة (العسلوج بدل العصا ، والإسفنط بدل المدامة ، والختشليل بدل السيف ، والفدوكس بدل الأسد)^(٣) .

وقد ناقش العقاد هذه القضية في المقدمة التي كتبها لكتاب نعيمة (الغربال) مناقشة هادئة وقوراً فقال :

(١) انظر : الغربال - ص ٨٠ - ٨٢

(٢) انظر : الغربال - ص ٥٩ .

(٣) انظر : الغربال - ص ٧٨ .

(. . . المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً ، ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل : فرأى أن الكتابة الأدبية فن ، والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب ! وإن مجازاة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها ؟) (١) .

كما ناقش الدكتور محمد مندور هذه القضية كذلك بكثير من التعقل والموضوعية ، وذهب في ذلك إلى أن القيود اللغوية جزء من بنية التعبير الأدبي وليست فضولاً ، فقال : (. . . وناقشنا المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ - لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية ، وإذا كانت ألفاظ اللغة هي رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم - فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتجديد زمني ونوعي للأحداث ، واللغة التي تهاون في قواعدها إنما تهاون في أهم جانب من جوانب

(١) انظر : مقدمة الغريال .

وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات (١) .

غير أن الاجترار على الاشتقاق ظل تياراً متدفع الأمواج ، وظل شعراء المهجر وشعراء أبولو وشعراء الرمزية في لبنان يتابعون ضرباتهم في هذا الصدد ، حتى رأينا جبران يصرخ صراخه الحاد : (لكم لغتكم . . . ولي لغتي) !

والواقع أن هذه القضية الخلافية ظلت موضع أخذ ورد من كثير من الأدباء والمفكرين في العصر الحديث ، ولعل (محمود تيمور) كان واحداً من أبرز من عنوا بتقويم هذه الظاهرة ، والفصل في مقولاتها بكثير من الجرأة والاعتدال ، فهو يحدد الظاهرة على هذا النحو .

(منا من يقف بالقياس عند الحدود التي رسمها أئمة اللغة وفقاؤها في العصور الأولى ، كما يقف بالسمع عند ذلك العهد الغابر الذي أخذ فيه العرب المخلص يختلطون بغيرهم من الأمم ، فسرى اللحن على الألسن ، وتدنست العجمة إلى الفصحى ، وإذن فلا قياس إلا ما قاسه من قبل أولئك الأئمة والفقهاء ، ولا سماع إلا ما أثر عن العرب قبل أن تفقد سلائقهم ما لها من خلوص وصفاء) .

ثم يضىء فعل التطور في اللغة على ضوء من التحامه بقضية التطور الاجتماعي فيقول :

(اللغة ظاهرة من ظواهر الحياة ، وقانون من قوانين المجتمع ، وظواهر الحياة تتبدل وتتشكل طوعاً لتصاريف الزمن ، وقوانين المجتمع تتجدد وتتطور وفقاً لما تقضى به ضرورات الاجتماع . وليست أقيسة اللغة إلا استنباطاً مما يجري من ألفاظ وصيغ ، فاللغة هي الأصل ، والقياس منها يتفرع ، فهو ظلها الناشئ عنها ، يمتد إذا امتدت ، ويميل معها حيث تميل . . . والصواب في اللغة مناطه الشيوع ، فتي

(١) النقد والنقاد المعاصرون - د . محمد مندور - ص ٤١ - ٤٢ .

صاغت الكلمة في الأفواه فقد ظفرت بحجتها في الاعتداد بها ، وأصبح لها في الحياة حق معلوم .

ثم يفصل في القضية لمصلحة التطور بقوله :

(لتدبر المثل القائل : « خطأ مشهور خير من صواب مهجور » . . ما أصدق انطباعه على اللغة ، لولا أنه يسمى المشهور خطأ ويسمى المهجور صواباً ، فهذه التسمية لا تصح إلا من باب التجوز والتسمع ، فليت شعري : أي خطأ في لفظ شهر؟ وليت شعري ، أي صواب في لفظ هُجر؟) .

وأخيراً يدعو إلى فتح باب الاجتهاد بإطلاق حرية السماع والقياس فيقول : (سواء على القارئ أو السامع إذا فهم المعنى المقصود من لفظ مقروء أو مسموع أن يكون اللفظ في حساب اللغوي المتفقه خطأ أو غير خطأ - فحسبه من اللفظ أنه اضطلع بتمهسته التي تخلق من أجلها الألفاظ ، مهمة إبلاغ المعاني إلى الأذهان ، وتأدية الأفكار بين الناس . . . فلتؤمن بأن السماع حجة للغة قائمة ؛ حتى لا نقف باللغة موقف الجمود الذي يحافى طبع الحياة ، وليكن باب القياس مفتوحاً على مصراعيه ؛ حتى لا يمنع مانع من استنباط أقيسة جديدة فوق ما ورثنا من أقيسة صاغها الأقدمون^(١)) .

وكما شغلت مدرسة المهجر الحياة الأدبية بتمرداها على اللغة التقليدية ، ونخروجها ليس فقط من دوائر الإغراب والمعاظلة ، وإنما من دوائر الصحة القاموسية والنحوية والصرفية فقد شغلت جعاعة أبولو الحياة الأدبية بتمردات أخرى على اللفظة الشعرية ، شاركت فيها كلاً من مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ، وزادت على ذلك تخصيص قاموس جديد مستلهم من واقع الطبيعة وواقع الروح مازجة في

(١) مشكلات اللغة العربية - ص ٢٤ - ٢٩ .

ذلك بين الحسى والمعنوى ، وبين المسموع والمشوم ، وبين الحياتى والميتافيوثق .

يقول على محمود طه ، فى شبه صوفية طبيعية مستغرقة :

وانتحننا من جانب البحر مجرى
نزلت فيه تستحم النجوم
راقصات به على هزج المو
وعلى صدره الخفوق طوينا الليل
ورياح الخليج دافئة تثنى
خافقا فوقنا يدف شعاع البدر
مطمئن الأمواه شاجى الخريف
الزهر فى جلوة المساء المنير
ج عرايا مهدلات الشعور
فى زورق رضى المسير
حواشى شراعه المنثور
فى ظله دفيف الطيور

ويقول الهمشرى ، فى توحد ظاهر بين ما هو طبيعى وما هو روحى :

كنت فجراً وكنت فيه ضباباً
وهبطت الحياة شعلة تقديس م
أنت لحن مقدس علوى
سمعت بعه السماوى روحى
أنت ظل مقدس أنت كهف
غمر الروح فى سكينتها السحرم
شاع فى أفقه الوضى فتاها
وجئت الحياة أنت إلهها
قد تهادى من عالم نورانى
فأفاقت فى معبد الأحزان
طائفى فى ربوة الأحلام
فتاهت عن عالم الآلام

ويقول الهمشرى أيضاً فى قصيدته (أحلام النارنجة الذابلة) هادماً حوائط المسافة الألوان والأصوات والأشياء :

خنقت جفونى ذكريات حلوة
فانساب منك على كليل مشاعرى
وهفت عليك الروح من وادى الأسى
من هذه النماذج يستبين حجم الانقلاب القاموسى الذى قاده أبولو على اللفظة

من عطر ك القمرى والنغم الوضى
ينبوع لحن فى الخيال مفضض
لتعب من خمر الأريج الأبيض

الشعرية ، من حيث إثارة دماء اللفظة بدلاً من عورتها ، ومن حيث خلق قاموس نوعي جديد بدلاً من الشيوع والاحتذاء في التعبير ، ومن حيث وضع الألفاظ ضمن إطار تراسل الحواس . فبعبارة الملموس عن المجرد ، والمجرد عن الملموس ، والرئي عن المسموع ، والمسموع عن الرئي ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما أدخلته هذه المدرسة على الشعر من ألفاظ الميثولوجيا اليونانية أو التاريخ القديم كإيزيس وأزوريس وإرفيوس وأبلون وزيوس - عرفنا إلى أي مدى كان إبحارها مع الانقلاب على نمطية المعجم القديم .

إن المجري المطن ، والخرير الشاجي ، والنجوم المستحمة ، والمساء المنير ، والموج الهازج ، والكواكب العرايا المهدلات الشعور ، والشعاع الخافق ، والإنسانة إله ، والمعبد الحزين ، والظل المقدس ، والكهف المائي ، والقمر المعطر ، والنغم الوضيء والألحان الينايع ، والخيال المفضض ، وخمر الأريج الأبيض - كلها ألفاظ تحمل دلالة التردد على المعجم القديم الذي كان يحصر المجري بين الواسع والضيق ، والخرير بين العالى والخافت ، والنجوم بين السطوع والخبو ، والمساء بين الظلمة والغبشة ، والموج بين الهدير والانسباب ، والكواكب بين الطلوع والأفول ، والشعاع بين التوهج والانطفاء ، والإنسان بين الحياة والموت ، والمعبد بين الهدوء والضجة ، والظل بين الكثافة والشفافية ، والكهف بين الظلام والنور ، والقمر بين الجمال والقبح ، والنغم بين الحلاوة والرداءة ، والألحان بين الانسياب والنشوة والخيال بين السعة والضيق ، والخمر بين الحداثة والقدم - إن هذا التردد يعنى أن المصطلح القاموسي القديم وصل إلى مرحلة العجز عن استبطان عالم الشاعر المعاصر ، والتعبير عن همومه الداخلية التي تختلط بتخومها وتشابكها ، فقد يحس الشاعر بأن أله الملم ليس (عميقاً) ولا (سطحياً) ، ولكنه ألم (متكلم) ،

أو (ضارب بالسيف) ، أو (مهاجر في كل الفصول) . . فهل يستطيع المعجم الشعري القديم أن يعبر عن طبيعة هذا الألم المتكلم ، الضارب بالسيف ، المهاجر في كل الفصول ، من خلال محدودية معناه القاموسى ، وضمور دورانه في مجالات رتيبة حتى مع التوسع البلاغى الذى أتاحتها الاستعارات والكنايات والمجازات ، ثم جمده الاستعمال المقلد؟

أما من حيث خروج اللفظ على الصحة اللغوية والنحوية ، فيكفى أن نتأمل الحوار العنيف الذى نشب بين الدكتور طه حسين والشاعر إبراهيم (ناجى) بعد صدور ديوانه (وراء الغمام) ، فقد أخذ الدكتور طه حسين على الشاعر أنه لا يجيد لغته ، ويستشهد على ذلك بقوله :

عجبا لقلب كان مظمعه طربا فجاء الأبر بالعكس
وأشد ما فى الكون (أجمعه) بين القلوب أواصر البؤس
ويعقب بقوله : (انظر إلى قوله «وأشد ما فى الكون أجمعه» فكيف تقرأ أجمعه ؟ أتضم العين أم تكسرهما ، فأنت إن ضمنت أرضيت القافية وأغضبت النحو ، وأنت إن كسرت أغضبت سيويه وأرضيت الخليل) . . . ثم يؤكد على أن الديوان يحتوى على كثير من مثل هذا الخطأ ، وأن شعراءنا مطالبون بإجادة اللغة والنحو ، فليس التجديد تعدياً للغة والنحو ، بل إن الجمال نفسه يفسد إذا لم يؤد فى لفظ مستقيم جميل^(١) .

ويشرح الدكتور (ناجى) قلمه ليرد ، ويظهر واضحاً أنه يأخذ قضية اللغة من زاوية متمردة ، لأنه يعتب على الدكتور طه حسين أنه لا يزال يحاسب الشاعر كلمة كلمة ، ويقيس الفن بالمسطرة ، وربما انتزع اللفظة من جارتها زهى تسندها وتشد

(١) انظر : حديث الأربعاء - الجزء الثالث - ص ١٥٠ وما بعدها .

أزرها ولا تكمل إلا بها . . . ويعتب عليه كذلك اهتمامه النقدي (باللغة التي يلطمهم بها (١) . . . وإذن فالشاعر يرى أن اللغة هي آخر ما يلزم أن يلتفت إليه النقد ، وعلى الناقد أن يعطى الفنان حرية العمل في اللغة ولا يحاسبه عليها كلمة كلمة ، ولفظة لفظة .

غير أن ذلك كله لا يقلل من قيمة النقلة الهائلة التي أعطتها جماعة أبولو المفردة الشعرية ، وأسهمت بذلك في تخليق تيار عام يسمى بالتيار الرومانسي ، بأجنحته المتعددة .

لقد أعطت الرومانسية العربية الشعر المعاصر فضاء هائلاً يستطيع أن يجرب فيه أجنحته ، وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات الضائعة بين طموحاتها المتعددة وقدراتها المحدودة ، وأن ينقل إحساسه بكثير من الأشياء التي تستعصى ماهياتها على التحديد والتجسيد كالموسيقى واللوحة وعطر الزهور ، وأن يثير في الملتقى نشوة جمالية دافئة من خلال كثير من المفردات الجميلة الموحية التي تخلق عالماً من السحر تسبح الروح في مياهه بلا ملال .

وهكذا يمكن أن يقال : إن تمرد التيار الرومانسي بأجنحته المتعددة على المعجم الشعر كان تمرداً شاملاً ، بمعنى أنه بدأ وادعاً وانتهى عميقاً ، وبمعنى أنه تناول تهذيب اللفظ ، وتوسيع اشتقاقاته ، ونقله من دلالاته القاموسية إلى دلالات متعددة . . فكان من هذه الزاوية تمرداً متراحب الأيوان ، وضع الرومانسية على قمة التحول بالمعجم الشعري من شاطئ الجمود إلى شواطئ المغامرة والابتداع . وتأتى الرمزية العربية في أعقاب الرومانسية أو قل بعد انفراط عقدتها الجماعي الذي كانت آخر مظاهره مجلة أبولو التي اختفت في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(١) انظر : ناجي حياته وشعره - لصالح جودت - ص ٨٨ .

وإذا كانت بذور الاتجاه الرمزي قد بدأت تتحرك في التربة العربية بعد سنة ١٩١٩ فإن بواده لم تظهر قبل سنة ١٩٢٨ ، على أن هذا الاتجاه ما برح يختمر شيئاً بعد شيء ، حتى اشتد واستوى عوده بعد نحو من ثمانى سنوات أى عام ١٩٣٦ .

والرمزية لا تبحث في القصيدة عن المعنى ، ولا عن الفكرة ، ولا عن الصورة ، ولا عن العاطفة ، ولكنها تبحث عن الغنائية عن طريق اختيار الألفاظ تبعاً لقيمتها الصوتية والأحرف الغنائية التي تتضمنها ، حتى لو تجردت هذه الألفاظ عن كل معنى فإنها تؤدي مالا تؤدي الألفاظ القاموسية ذات المعنى الموضوعى الضيق ، لأن اللفظ يفقد بالاستعمال « كيانه العفوى » وتغلب كل قيمته « اصطلاحية » فتضعف الحساسية الصوتية على أثر ذلك وتقوى الذاكرة .

من هنا كان تمرد الرمزيين على المعجم الشعري تمرداً حقيقياً . (بما دفعهم إلى اختيار ألفاظ كونوا بها لغة في اللغة) (١)

يقول سعيد عقل على قصيدته (من تلالنا القمر) :

من	تلالنا	القمر	يساهلا	بها	ذكر
جايته	أنت	ليلي	والدمى	الأخضر	
طال	ما فاجأه	حافيا	على	الزهر	
مزق	القميمي	ما انهم	والخلي	غمر	
منزل	لجده	كان	فاكتسى	القمر	
وانفرطن	حوله	باقه	من	الشرر	
ضحكة	سعت	وأغنية	على	الأثر	
والساء	حل	مواله	السقيرير	قر	

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي الحديث - لأنطون غطاس كرم .

ذاهل تـزـلـجـت رـجـلـه عـلـى الدـور
والـرـبـى تـكـسـرت مـلـء حـرـجـه نـصـور

إن الألفاظ هنا لا تعنى معانيها الموضوعية الضيقة ، ولا تقع في مواقعها القاموسية ، ولكنها تعنى أشياء أخرى ، وقد لا تعنى شيئاً محدداً غير أن تشير فينا « حالة » ما . . . فالتلال والقمر والدمى والزهر والقميص والحلى والمغزل والبقاة والشرر والضحكة والأغنية والمساء والموال والتزلج والدرر والربى والخرج لا يمكن أن تكون دالة هنا على معانيها الوضعية المألوفة ، وإلا أصبح المعنى العام للقصيدة منافياً تماماً لما أراد الشاعر أن يعبر هنا عنه أو يوحى لنا به . . . فالشاعر يريد شيئاً مختلفاً تماماً عن تصوير التلال والقمر وهذه المفردات التي يتكون منها الإطار النهائي لشكل القصيدة . . . (فنرى كيف يشير إلى أن القمر هو الشاعر ، وأنه من ربا غير ربا الأولب ، ربا الشعر ، يوم تفيض النفس بالإحساس الكوني والتوق إلى المجهول ، ثم فكرة الشاعر وكان « مغزلاً » تغذيه الأساطير وحكايات الزمان ، فإذا به يتسلل إلى أعماقه ، يمزق ما تسترت به فتجلى متقدمة عارية ، فإذا هو يمشى على أزاهر نفسه ويستترع الحلى ، ثم يلتفت إلى الكون فإذا المرأة تحمل النار والحركة ، وتستحيل الضحكة في ثغرها نشيد الحب والجمال ، وإذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول المساء ، ثم تنطلق إلى الملاء الأرحب ، إلى أزوار النجوم ، ويلتفت إلى أسفل فيرى العالم المحسوس صوراً تترجرج وتبتعد أمام عينيه كالأخيلة ، فتحدث في نفسه جمالاً عجيباً وأصداء حية) (١)

هل يمت هذا التفسير - الغامض هو الآخر - إلى وضعية كمّ الألفاظ في القصيدة بسبب ؟ إن المعنى القاموسى هنا أخلى مكانه تماماً للمعنى الذى أرادته

(١) الرمزية والأدب العربى الحديث - ص ١٧٠

الشاعر ، وهو إشاعة هذا الجو الأسطوري الذي تتخلق فيه العبقريّة الشاعرة ،
وتنفذ في صميمه وتلتحم هي وذبذباته الخفية في محاولة لرصدها والإيحاء بها .
ليس ذلك فحسب ، ولكن الرمزية العربية لجأت إلى خلخلة الشكل اللفظي
وإدخال كثير من الأدوات التي لا يجوز - من وجهة القاعدة إلا شاذاً - إدخالها
عليه ، تمرداً على المواضعة اللغوية الصارمة كما في هذا النموذج الذي يتزع فيه
سعيد عقل إلى إدخال (أل) على كل الأفعال التي يسوقها في قصيدته أويكاد :

الدرج الحالى بيزفون

والفوق^ة تعرش باسمينة

تكوكب السفينة

للحلوۃ التخطر كالظنون

الدرج الرنا إلى عهدا

والكاد لي يشهق من دلال

يقول : جن جن أو أشدا

عليك بالأزهر والظلال

الدرج الوشوش : « طر إليها

حسناؤك البيضاء في انتظار »

والقال : « عرى قفزتا رجلها »

بالبال ذاك الدرج الثرثار .

فالشاعر هنا يدخل (أل) على الظرف المكاني (فوق) وعلى الأفعال

(تخطر) و (رنا) و (كاد) و (وشوش) و (قال) . . وحشد مثل هذه

التجاوزات في قصيدة لا تتعدى سطورها اثني عشر سطرا يؤكد أن الشاعر

هادف بفعله هذا إلى التردد على الشكل اللفظي ، وإضفاء صفة الإسمية على الفعل الماضي والمضارع ، وإخلاء ساحة اللغة من الأفعال ما أمكن . . . وفي يقيننا أن هذا المترع إذا جاز - على ندرة - لإعطاء الفعل لونا من صلابة الاسم وحضوره وتعريفه - فإنه لا يجوز بمثل هذه الكثرة المرهقة التي تجرح إحساسنا اللغوي من جهة ، وتحرم قاموسنا اللغوي أروع كنوزه وهو الفعل بكل امتداداته الزمنية والجدلية والتعبيرية من جهة أخرى .

ويأتي الاتجاه الواقعي في أعقاب فقد اتصال الشعر العربي بمعاناة إنسانه الكادح ، وصراعه المأساوي مع واقع التخلف والاستعمار ، ووقوعه في قبضة أعنف أزماته الروحية والفكرية . . فقد اكتفى الشعر في المرحلة الرومانسية والمرحلة الرمزية ببكائه الهارب على أطلال ذاته المحطمة . ويغنائه الشاحب لأطياف عالم كل ما فيه أشباح هائمة وظلال نحيلة ، في الوقت الذي كان العالم العربي فيه يخوض معارك مواجهات عسكرية وحضارية ، ويُمَتِنِي في كثير من هذه المواجهات بانبيارات متعددة ، -جللها انبياره الفادح على أرض فلسطين السليبية .

كان على الشعر أن ينقب في أعماق هذا الليل المأساوي عن ذاته الضائعة ، فرفض كل ألوان الترف الجمالي ، وغادر هذه الحفنة المتأنقة الدمثة من كلمات الرومانسية وكلمات الرمزية ، وانحنى على الواقع الجاهيري يناجيه بلغة أليفة مشحونة بالغضب حتى يتمكن من إيقاظه وتثويره على واقعه ، فيكون له من ذلك قاموس شعري دارج إن أرضى روح المرحلة فقد أغضب تاريخ الفن في كثير من نماذجه وأشكاله .

وكان هذا الشعر قد أحس مغامرته بقضية الخلود في التاريخ ، فانقلب يعمق من مصطلحه وقاموسه ورؤيته حتى استبحال إلى لون نقيض أو يكاد ؛ فلغته قد جنحت إلى التكثيف ، والغموض ، واستعمال المفردة في مناطات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظه قد مالت إلى نقي بعضها بعضا ليس في السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما في الجملة الواحدة التي قد لا تتجاوز ثلاث كلمات .

من هنا كانت مرحلة الخمسينيات في عمر الشعر الواقعي مرحلة خطائية فاقعة ، نزلت بلغة القصيدة إلى مستوى هابط ، وكان الخطل في فهم معنى الواقعية من وراء هذا الهبوط . . فليست الواقعية في الفن هي نقل حرفية الواقع الوجودي كما فعل بعض الشعراء ، ولكنها الانطلاق من هذا الواقع . . أي أن الشاعر مطالب بتكوين موقف فلسفي عن قضايا الواقع السياسي والاجتماعي والحضاري الذي يحياه ، ثم بالتعبير عن هذا الموقف تعبيراً فنياً يتناول كل مفردات الواقع ليس بمنطق الواقع وإنما بمنطق الفن ، لأن الفنان الذي ينقل الواقع نقلاً حرفياً يمسح هذا الواقع المنقول ويمسح كذلك الفن الناقل ، لأن الواقع الموضوعي حين ذاك يكون أبلى في التعبير عن نفسه ، وأروع في الدلالة على مفرداته وظواهره ومجاليه ، ولأن الفن يستحيل حين ذاك إلى محاكاة ساذجة مسطحة تحذف دوره الفاعل في حركة الكون وحركة التاريخ .

وكانت المرحلة التالية مرحلة تأمل وعطاء شعري أصيل ، اختفت فيها ظواهر الهبوط الشكلي ، والمحاكاة السطحية ، واللهث وراء تسجيل الواقع الخارجي . . وأخذ الشعر يمزج في اقتدار حقيقي بين ظواهر الواقع الموضوعي وظواهر الذات بكل ما ينطوي عليه عالم الذات من مشاعر وأفكار ومواقف وطموحات ، فكان لنا من

ذلك شعر بحجم ثقافة العصر ، وحجم رؤية الشاعر للواقع الثقافي في إطاره
العالمي ، وليس فقط في إطاره الشاحب المحدود .

في الخمسينيات كان شاعر كصلاح عبد الصبور يقول :

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح

ونخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحكت من أسطورة حمقاء ردها الصديق ا

وعلى الرغم من أن الأبيات تجسد واقع الضياع الذي يجياه الشاعر ، وتصور

اليباب القارس الذي يلف عالمه النفسى والمادى فإن ثريتها المفرطة تجعل منها في

النهاية شيئاً أشبه بمجموعة من الأخبار العادية المثورة لا تمزق في المتلقى سكونية ما ،

ولا تثير فيه غير هوامش من إحساس العادة والتكرار الأليف .

وكان شاعر كحجازى يقول :

- يا عم . .

من أين الطريق ؟

أين طريق «السيدة» ؟

- أئمن قليلا ، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إلى .

وكان شاعر كمجاهد عبد المنعم يقول في رسالة موجهة من مواطن بورسعيدى

إلى جندي بالأسطول السادس :

السيد :

من قلبى أهديك سلامى . . أما بعد :

اسمى محمود

وأنا أدعى بين الإخوان «أبو حنى» إلخ

أظن أنه مهما تعللنا بمنطق «الواقع» ومهما حاولنا أن نزعّم لشعرنا من تأثيرات

مفرطة في التواضع أو مفرطة في الغرور - فلن نستطيع تجاوز هذا التهدم اللغوى

دون إدانة فاقعة .

لقد أعلن بعض هؤلاء الشعراء أنهم توقفوا في مطالع حياتهم الشعرية عند

الشاعر ت . س . إليوت ، ولكن أفكار اليوت لم تستوقفهم أول الأمر بقدر

ما استوقفهم جسارته اللغوية ، فقد كان ناشئة الشعراء هنا يحرصون على أن تكون

لغتهم منتقاة منضدة تخلو من أى كلمة فيها شبه العامية أو الاستعمال الدارج . . .

فغير إليوت من طبيعة نظرتهم إلى اللغة الشعرية باستقطابه ألفاظا مثل (التايست ،

وعلب الصفيح ، والغسيل المنشور ، والأطقم الداخلية ، والجوارب ،

والشباشب ، والمشدات) . . ويؤكدون أن هذه الكلمات هي الكلمات الفريدة التي

تستطيع نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر ، وأنهم عرفوا من إليوت أن الشعر

لا قاموس له ، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى

منذ أمد ليس بقريب^(١) .

واقترح بعضهم ميادين الابتداع في اللغة فملاً شعره بكلمات : (الجاز ، والتابو ، والفساتين ، والمانيكير ، والتليفون ، والمايوه ، وأحمر الشفاه ، والسامبا ، والبنطال ، والسيمفونية ، والدانتيل)^(٢) إلى آخر هذا المعجم الهاجم الحريء .

ولكن القضية لم تكن قط هي أن يقدم الشاعر أولاً يقدم على تضمين قصائده كما من الألفاظ العامية أو الهجينة ؛ وإنما كانت ولا تزال هي : ماذا يريد الشاعر من وراء تضمين هذه الألفاظ في قصائده ؟ وكيف يستطيع أن يضمن ولا يترخص ؟

إن قصائد إليوت قد استفادت بالفعل من التراث القديم والحديث ، واستفادت كذلك من اللغة الفصيحة والدارجة ، ولكن الشاعر كان قادراً باستمرار على إنطاق هذه اللغة الشاملة ، وعلى تفجير اللفظة العامية بألوان من الإيحاءات التي تضيئ على القصيدة نوعاً من التوهج الحضوري العظيم .

أما أن يعتمد الشعر العربي إلى حشد كثير من الألفاظ العامية دون سند فني يبرر هذا الفعل العشوائي ، فإن هذا هو الذي يمكن أن يشكل خطراً ليس على الشكل اللغوي للقصيدة فحسب ، ولكن على المستوى الفني والرؤية الفلسفية التي تنطوي عليها القصيدة كذلك .

إن قول الشاعر مثلاً : (قل ساعة أو ساعتين . . قل عشرة أو عشرين) . . وقول الثاني (- يا عم . . من أين الطريق ؟ . . وقول الثالث : (اسمي محمود . .

(١) انظر : حياتي في الشعر - لصالح عبد الصبور - ص ٩١ - ٩٢ .

(٢) انظر دواوين نزار قباني .

وأنا أدعى بين الإخوان أبو حنن) . . ترخص لا يمكن أن يضيف إلى القيمة التعبيرية ولا إلى القيمة الفلسفية في القصيدة أية إضافة ما ، وإنما هو على النقيض يطفى إحساس المتلقى بأنه أمام عمل شعري ، ويصرفه عن معانقة عالم القصيدة تحت وطأة هذا التسبب الشكلي الرهيب .

لقد كان باستطاعة هؤلاء الشعراء أن يأخذوا من الواقع ما أرادوا ، وأن يثروا لغتهم بالمصطلح العامي المتوهج القادر على الحركة الحية كما يشاءون ، ولكن في إطار التقنية الفنية التي تحيل مفردات الواقع إلى جزء من التجربة المعبر عنها بكل صدقها وحرارتها وشكلها الشعري . . . أما أن تكون مجرد رقع في ثوب القصيدة فليس في قدرة الفن أن يسيغها على نحو من الأنحاء .

من هنا كان هذا الاتجاه في الخمسينيات غير مبرر وغير فني ، وكان شعراؤه مخطئين خطأ فنيا بالغاً لأنهم حاولوا تقليد ظاهرة في جانب من جوانبها السيئة ، وأهملوا الجانب المضيء ربما لأنهم لم يستطيعوه .

وفي الستينيات وما بعدها انحسرت موجة نقل الواقع الحرفي ، وتعالى الشاعر فوق المعجم الدارج المترخص وعاد إلى احتواء الواقع من خلال التعبير الفني المكثف عن تناقضاته الهائلة بلغة شديدة التركيز والتجريد ، فأبنا (نازك الملائكة) تستعمل ألفاظاً مملوءة بالدفع والحيوية والفكر والمعاصرة . . تقول من قصيدتها (الماء والبارود) وهي مستلهمة من ذكريات حرب رمضان (أكتوبر) :

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الآذان في سيناء تبهر

في موجهها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة ند تشربه الرمال

مد جناحيه ارتقى في حضن التلال

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

ويبدأ السياب شديد الولوع بالمفردة الأنيقة والمفردة الأسطورية المضمنة :

يا صخرة معراج القلب

يا «صور» الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية

في الريح عبير

من طوق النهر يهددنا ويغنيها

(عوليس مع الأمواج يسير

والريح تذكره بجزائر منسية :

«شبتنا يا ريح فخلينا»)

ولاح (خليل حاوي) أكثر تعمقا في عالم الفكر الوجودي والميتافيزيقي على

السواء نافضا همومه الفكرية من خلال لغة شعرية عالية تتسم بكثير من الرمز

والتكثيف .. يقول من قصيدته (جنية الشاطئ) - في مقطع بعنوان (في

المدينة) - على لسان الغجرية الرامزة للخصب ورفض مواضع المدينة البكماء :

هل كنت في ليل المدينة غير أعياد اليادر في الحصاد

تفاحة الوعر الخصيب ، وهبت من جسدي ، دمي ، خمرًا وزاد

وعجبت من جسد تلويه وتعصره سياجات عشر

أعجب غير رطوبة الحمى . ويعقدها ثمر ؟

واسترد صلاح عبد الصبور وجهه الفنى ، وانتقى لغته بعناية فائقة . واحتضن معجها خاصا به يمتلئ بألفاظ الموت والحزن والسأم والملال والحب والتذكار والفكر والوحدة والظل والمرارة ، وغير ذلك من الألفاظ الأليفة الغائمة ذات الإشعاع الفكرى والميتافيزيقي . . وقد تكون الأبيات القليلة التى جعلها « مفتوحا » لديوانه « أحلام الفارس القديم » دلالة تؤكد ما ذهبنا إليه من انتقال الشعر إلى مرحلة التأمل الهادئ المفكر بلغة أليفة ولكنها عميقة الإيحاء :

معذرة يا صحبتى ، لم تشر الأشجار هذا العام

فجئتكم بأردأ الطعام

ولست باخلا ، وإنما فقيرة خزائنى

مقفرة حقول حنطى

معذرة يا صحبتى .، فالضوء خافت شحيح

والشمعة الفريدة التى وجدتها يجيب معطى

أشعلتها لكم

لكنها قديمة معروفة لهيها دموع

معذرة يا صحبتى ، قلبى حزين

من أين آتى بالكلام الفرح

وعاد أحمد عبد المعطى حجازى إلى مصاحبة قاموس شعرى معتمد على

التقاط مفردات الحضارة المعاصرة ، والتقاط فتات الواقع المرئى ، والتعبير من

خلال ذلك بألفاظ حية تجمد المضمون فى صورة جدلية قادرة على بعث

الحياة فى المشهد الشعرى . . يقول من قصيدته (مرثية لاعب سيرك) :

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة
وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
تمتد وحدها

وتستعيد من قاع المنون نفسها
كأن حيات تلوت ،

قططا توحشت ، سوداء أو بيضاء
تعاركت وافترقت . . على محيط الدائرة
وأنت تبدى فنك المرعب آلاء وآلاء .
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
وأنت في منازل الموت تلج . . عابثا مجترئا
وأنت تفلت الحبال للحبال

تركت ملجأ ، وما أدركت بعد ملجأ

فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء
وانفرد أدونيس بالتعامل الفلسفي مع اللغة . أى أنه أعطى اللغة في الشعر قانونها
الخاص الذى تتواصل به وتتقاطع ، ويرفض به بعضها بعضا . . إن أدونيس واحد
من أجراً شعراء المرحلة على المعجم الشعري ، وعلى تحريك اللفظ ووضعها في مكان
من الجملة يخرج به عن طبيعته الأولى :

قبل أن يأتي النهار ، أجيء

قبل أن يتساءل عن شمس ، أضيء

وتجىء الأشجار راكضة خلفي ، وتمشي في ظلي الأكام

ثم تبني في وجهي الأوهام

جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق ، وتنسى نفسها في فراشي الأيام
ثم إذ تسقط الينابيع في صدري ، وترخي أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا ، وأجلو مثلها ، صفحة الرؤى ، وأنا
وحاول بلند الحيدري في ديوانه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) أن يعبر
بالقصيدة - الديوان عن علاقة الإنسان بذاته ، وعلاقته بالموضوع ، وعلاقته
بالمطلق . . ولأن الديوان يحمل كل هذا الثقل الفلسفي فقد جنحت ألفاظه إلى
التكثيف والامتلاء واختيار الكلمات الدالة على الكلي والمطلق :

ومرة ركضت خلف ظلي
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلي
وعندما انحنيت كان
منحنيا مثلي
محدقا مثلي
في كسرة عتيقة من وجهي الطفل
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بلا ظل .

وأقلع البياني عن خطايباته الجهيمة ، ومال إلى الرمز والتضمين والاتكاء على
البعد الثقافي ، فجاءت ألفاظه موائمة لهذا التطور الجديد ، وإن كانت رؤيته
الموغلة في الغموض قد خلعت على ألفاظه بعضا من ملامحها الغامضة :
من قبل أن تولد في ذاكرة البحر وفي ذاكرة الوردة والعصفور

ماتت على نوافذ الفجر وفي دفاتر الوحشة : نيسابور
تاركة حضورها الغائب في حدائق الليل وفي أجنة الزهور
ونخلة من شعرها فوق سرير المطر المهجور .

وعلى هذا النحو مضت الواقعية تفتح الطريق إلى عالم جديد في اللفظة
الشعرية ، وتؤكد أن شعر الخمسينيات كان في جملة نزاعا إلى الخطائية والثيرة في
قاموسه المفرد والمركب ، وأنه بدأ يستوى على عرش الأصالة والتحقيق بعد بداية
الستينيات ، حين فتح كل نوافذه على شعر العالم المعاصر ، وعاش واقع الثقافة
العالية بكل قلقها وطموحها وتمردا ورفضها للجمود على نمط من الأنماط .
وقد تكاملت الظاهرة الواقعية بيزوغ لون جديد من الشعر العربي المعاصر ، هو
شعر الأرض المحتلة الذي استفاد بالتأكيد من حركة الشعر الحر في أروع نماذجه ،
والذي أفاد هو الآخر برؤيته القرية للأحداث المأساوية من الداخل ، وبعده
النسي - مكانيا وفنيا - عن دائرة الجذب الذي قلب الشعر الحر في صيغ لفظية
وتكنيكية محددة ، وباحتكاكه مع الجانب الآخر النقيض لفلسفة الرؤية العربية في
صراعها مع العدو الغاصب ، وباستلهاام أرضه الأسيرة بكل ما عليها من حياة
وأحياء حتى يبدو شعره قاموسا يضم مفردات التل والزيتون والزعر والياسين
والتوقيف والمصادرة . . إلى آخر هذه المصطلحات .

وإلى هنا . . نكون قد فرغنا من تأمل رحلة التمرد على المعجم الشعري ، غير
مهملين حقيقة أننا هنا نلم فحسب بأبرز ظواهر هذا التمرد ، أما مفرداته وتفصيلاته
واستقصاءاته النقدية فربما احتاج كل عنصر من عناصرها إلى دراسة علمية
متخصصة ، وليس إلى صفحات في دراسة من الدراسات .

* * *

فإذا انتقلنا في تمرد الشعر المعاصر على اللغة من مجال المعجم إلى مجال البناء بكل ما يشتمل عليه هذا البناء من تقديم وتأخير ، وحذف ووصل ، وإظهار وإضمار ، وتعريف وتنكير ، إلى آخر ما هناك من قضايا بنائية محدثة كالتعبير بالصور ، وكخلق المعادل الموضوعي في القصيدة ، وكالتكامل بالصمت في أواخر الكلمات ، فإننا سنواجه بالفعل كثيراً من الظواهر الفنية المتمردة التي أحدثت في حركة الشعر العربي المعاصر تحولاً حقيقياً .

سنواجه من هذا الظواهر الفنية : ظاهرة البناء الفني للقصيدة المعاصرة . .
وظاهرة الوحدة العضوية . . وظاهرة شخصية الأسلوب . . وظاهرة الحرية التعبيرية والتركيبية . . وظاهرة الشعر المهموس . . وظاهرة المعادل الموضوعي . .
وظاهرة الغموض . . وظاهرة القص الشعري . . وظاهرة التعبير بالصور . . وهي ظواهر تمرد ، ليس لأنها مقطوعة الوشائج بجذورها التاريخية في شعرنا العربي ، ولكن لأنها صارت في شعرنا المعاصر ظواهر كاملة بعد أن كانت مجرد إيماء شعري ونقدي يتناثر في ديوان شعرنا العربي القديم .

ولعل من أبرز من تناولوا قضية البناء الفني للقصيدة المعاصرة وتأسيس هذا البناء على عناصر بلاغية وتشكيلية ذات مفهوم جديد - عبد الرحمن شكري ؛ فهو يرى أن هذا البناء يقوم على جودة الخيال وهو (كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة ، وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ، والموضوعات الشعرية وتباينها ، والبواعث الشعرية) . . . وعلى التشبيهات التي لا تتراد لذاتها وإنما التي تتراد (لشرح عاطفة ، أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة) . . وعلى الشعور الحى ، والإحساس العميق بعيداً عن الإلغاز المنطقي أو التجديف الخيالي (فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات

عواطفه) . . وعلى خلق الصلة الحميمة بين معنى البيت وبين موضوع القصيدة (لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها) . . . وعلى الوحدة العضوية التي تحقق في القصيدة نوعا من التناهي والاتحام (من حيث إنها شيء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة) . . . وعلى إيجاد نوع من التعادل بين الفكر والعاطفة في القصيدة الواحدة (إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة والتفكير) . . . وعلى ملاحظة الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة القاموس ؛ (فإن الغرابة لا تستعصى على أحد ؛ وإنما الصعوبة في الجمع بين المثانة والسهولة) . . . وعلى فتح أبواب التوليد مع رعاية خصائص وذوق اللغة ؛ (فإن مذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضي درس آداب العناصر الأخرى التي غمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنوناً) (١) .

أما الوحدة العضوية فقد أصّل لها العقاد ، ودافع عنها ، وظل يضيء جوانب فلسفتها حتى أصبحت ظاهرة نقدية محددة ، وهو يرى أن تكون القصيدة (عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ؛ فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه) . . . (ومتي طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة) . . (إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفت تشابها في الأسلوب والموضوع والمشرّب ، وتماثلا في روح الشعر

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكري - ص ٣٦٣ - ٣٧٢ .

وصياغته . فلا تستطيع معها جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت . وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل زاوية وشعبة . أو كأنما هي ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ولكن ليس فيه بنية حية ، ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة^(١) .

وأما شخصية الأسلوب فإن المازني ييسط في كتابه الباكر « الشعر . غاياته ووسائله » نظرية في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، وهي النظرية التي نادت بها جماعة التجديد كلها في خطوطها العريضة كما يقول الدكتور محمد مندور . . . (فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويراً ، وأن مجاله هو العواطف ، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصورة الشعرية ، أو الأنغام الموسيقية)^(٢) . . . وهو يدعو إلى استقلال كل شاعر بأسلوب خاص يميزه عن سواه ، ويعيب عليه أن يقلد كل كاتب ويقفاس بكل

(١) انظر : الديوان - للعقاد والمازني - ص ١٣٠ - ١٣٢ .

(٢) انظر : النقد والنقاد المعاصرون - للدكتور مندور - ص ١٦٢ .

شاعر ، وأن يستعمل اللغة جزافا ويكيل «توافيق وتباديل» كما يقول الرياضيون - من الكلام غير واضحة ولا مؤدية ، وأن يسطر على الطرس أصداء متقطعة لأصوات مألوفة لا يمررا منتفاة لتمثيل المعنى وإحضاره . . وهو يرى (أن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له في الأدب) وهو يذهب إلى أنه لا تنافي بين العمق والوضوح (فليكن الشاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجللاء ، إذ أيهما أخرج إلى النور يراق عليه ويكشف عنه . . ما تلمسه اليد وهي تمتد وتعثر به الرجل وهي تخطو ، أم ما يغوص عليه المرء في أغوار الفكر؟) (١) .

وأما الحرية التعبيرية والتركيبية فقد دعا إليها ميخائيل نعيمة (وأبو شادي) والرمزيون دعوة حارة موصولة : فيخائيل نعيمة يرى أن اللغة كائن حي يجب أن تخضع لناموس التطور ولا بد للشاعر أن يجدد في وسائل أدائها التعبيرية وتركيباتها اللغوية ؛ لأنها رموز للتعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم وليست غاية بذاتها يجب ألا تمس ، كما يرى أن المقاييس الأدبية تنحصر في الإفصاح عن عوالم الذات ، وفي القبض على الحقيقة ، وفي الجمال والإيقاع ، وفي الحرية الراضية للقيود (٢) . (وأبو شادي) يدعو إلى التحرر في الموضوع والصيغة والروح ، وينفر من الرواظم التقليدية التي ما تزال معبودة الجماهير ومعظم المتأدبين في العالم العربي ، ويهيب بالشعراء أن يمتلكوا قدرا من الاجترار على الاستعارة والكناية والتشبيه ،

(١) انظر : الديوان - للعقاد والملازني - ص ٥٩ - ٦٥ .

(٢) الغربال - مقال «تقيق الضفادع» ص ٧٤ وما بعدها ومقال المقاييس الأدبية

ص ٥٤ وما بعدها .

وأن يعرفوا قدر لغتهم ، فلا يقفوا معها جامدين وأن يقدموا معجبا واستعارات وموضعات وأشكالا جديدة لكي يكونوا قادرين على تجنب الأسلوب الاستعبادي والنغمة الخطائية التي كانت سمة من سمات الشعر التقليدي

والرمزيون يرون أن لغة الشعر المعاصر لابد أن تتكىء في تمرداها على الفيض الصوري ، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال ، وعلى الألوان وظلالها وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة الجوهر في الأشياء وتوقف وجود الأشياء على وجودنا ، وعلى نقل الجو والإيحاء الذي يدفع الشاعر إلى تشكيل لغة في اللغة ، وعلى الإيهام الناشئ من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المعبر عنها وضآلة الأداة المعبرة (١) .

وأما الشعر المهموس فقد استقل بالدعوة إليه والتقعيد المنهجي لأصوله وقضاياها الدكتور محمد مندور :

ففرق في نظريته بين الهمس والضعف (فالشاعر القوى هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس وعن الصدق وعن الدنو من القلوب) . . .

وبين الهمس والارتجال : (الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجده وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وإنما هي غريزته المستتيرة ما ترال به حتى يقع على ما يريد) . .

(١) انظر: الرمزية والأدب العربي المعاصر - لأنطون كرم غطاس - ص ١٥٧ وما بعدها .

وبين الهمس والانكفاء على الذات : (الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على الشاعر الشخصية ، فالأديب الإنساني يحدثك عن أى شيء يهمس به فيثير قؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب) (١) .
وأما المعادل الموضوعي فقد استلهم أصوله من التراث النقدي لإليوت الدكتور رشاد رشدي الذي تحمس له ، ونخاض في سبيله كثيرا من المعارك الأدبية ، وهو يذهب إلى مفهوم جديد في البلاغة العربية : (فالبلاغة) - وفقا للنقد الجديد - ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وإفصاحه عن شخصية الكاتب ، بل - كما يقول إليوت - في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، أو بعبارة أخرى : أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء أو هذا (المعادل الموضوعي) استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارتته . . والبلاغة في هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث : العمل الفني في ذاته ، والعمل الفني في علاقته بالفنان ، والعمل الفني في علاقته بالقارئ .

أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للإحساس لا الإحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس : الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد .

أما من الناحية الثانية ، وهي علاقة الفنان بالعمل الفني - فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية ، بل هو إحالة عدد لا يحصى من الشاعر والإحساسات التي خبرها الفنان في حياته إلى مركب جديد يخالف هذه الشاعر والإحساسات

(١) انظر : في الميزان الجديد - للدكتور مندور - ص ٤٨ .

كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه في هذه الناحية العملية الكيميائية .
وكلتاها عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد .

أما من الناحية الثالثة ، وهي علاقة العمل الفني بالقارئ فإن البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء محسوس : أي أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يخالف الإحساس الذي تثيره الحياة . . وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى « معادل موضوعي » انتقل إلى القارئ كما هو في الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة البلاغة عنه) . .

ومن مقاييس البلاغة في النقد الجديد التعبير غير المباشر . . والمعنى الكلي للعمل الفني . . ورمزية اللغة . . واستقلال عالم العمل الفني بكيانه الخاص بعيدا حتى عن الخبرات الموحية به ، والفنان الخالق له . (١)

وأما ظاهرة الغموض فقد كتب عنها كثير من النقاد المعاصرين ، وفرقوا بينها في الشعر القديم وبينها في الشعر المعاصر تفريقا دقيقا ، ووقف الدكتور شكرى عياد يرد مظاهر الغموض في الشعر المعاصر - والحر منه بالذات - إلى اعتماد الشاعر في عصرنا على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فإذا أضفنا إلى ذلك شخصية التعبير الشعري فإن ثقافة الشاعر تستحيل إلى رموز يصعب فهمها على غيره . . وكذلك فإن تجارب الشاعر المعاصر - وهي تجارب مع الأفكار في المقام الأول - تميل إلى التركيز الشديد ، وهذا التركيز مظهر ثان من مظاهر الغموض أو سبب من أسبابه . .

(١) انظر : ما الأدب - للدكتور رشاد رشدي - ص ٢ - ١١ .

وكذلك فإن خلق الشاعر المعاصر لعالمه الخاص المستقل عن تجارب الحياة العادية يجعله يلج على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من إلحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجي ، وهذا هو لب (التجريد) وهو مظهر ثالث من مظاهر الغموض في الشعر الحديث . . .

ويفرق بين ظاهرة « التضمن » في الشعر المعاصر وبين التضمن البديعي الذي شاع في أدبنا العربي في عصور الانحدار (بأن التضمن البديعي نوع من الزخرفة التي سيطرت على الشعر في تلك العصور ، أما التضمن عند المحدثين فأداة لها قيمتها التعبيرية ، مثلها مثل الصورة والرمز ، فالشاعر الحديث حين يورد سطرًا من شاعر سابق بين ثنايا كلامه ، أو حين يستعمل لغة الشاعر السابق وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه - فإنما يريد أن يحضر بأوجز عبارة مضمون القصيدة السابقة أو روحها لتكون عنصرا مكونا للتجربة الشعرية الجديدة . . .

ويفرق كذلك بين ظاهرة التركيز في الشعر المعاصر وبين التركيز في الشعر القديم بأنه كان في القديم ما سمته البلاغة « بالإيجاز » حين ذهبوا يعدون - في محاولة رصده - حروف الجمل ليقارنوا بينها أيها أوجز . . أما في الشعر المعاصر فالتركيز (نوع من التوازن الموقوت بين مواقف كثيرة متناقضة ، وهو في كثير من الأحيان ، البديل الوحيد للصمت أو للكذب ، وهنا يحمل الشاعر حقاً مأساة هذا العصر (١) .

وأما ظاهرة القص الشعري فقد حدد الدكتور مصطفى ناصف رؤيته لها من خلال التركيز على الإدراك الفردي ، في الجنوح إلى التعبير القصصي ، وبساطة اللغة ، ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام ، والتوسع في الصور ، والاعتماد على

(١) انظر : الأدب في عالم متغير - لشكري عياد - ص ٨٠ - ٨٣ .

غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادى وإيثاره لينوب عما وراءه ،
(وفي أثناء القص الذى يكون جوهر القصيدة المعاصرة يسوق الشاعر جزئيات
كثيرة ليفيض جزئى على جزئى ، وتمتد القصة القصيرة إلى ما وراء الحادث
المعين ، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محقة ،
تعتمد في قوتها على شىء من الإيهام وإشاعة الحزن الغامض ، ولكن الصورة
الجديدة على الرغم من هذه السمة يراد لها أن تهب لنا جوا أسطوريا يعتمد على
تخيل المصادقة ، وإضافة لون من الحلم الذى لا تتضح فيه الدلالات المباشرة ،
وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلقا سافرا) (١)

وأما التعبير بالصور فقد حاول الدكتور عز الدين إسماعيل أن يرصد أهم
خصائصه من خلال تأمله المركز لطبيعة الصور الشعرية . . وفي تحديده لمفهوم
هذه الصورة ، يقول ؛ (أما الصورة في الشعر الحديث فلها صفات غير ذلك ،
أو فلنقل إن لها فلسفة جمالية مختلفة ، فأبرز ما فيها « الحيوية » وذلك راجع إلى أنها
تكون تكونا عضويا ، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة ، ثم
إن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها ، فالقارئ لا يقف
عند مجرد معناها ، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما سمي « معنى
المعنى » . بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان
يعبر باللفظة ، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي
هذه الأداة ، وكذلك ارتبطت الصورة دائما بموقف من الحياة ، ودلت على
خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور ، وبذلك أصبحت الصورة تنقل
مشهدا حيا ، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية ، وهي وإن ظلت حسية « لأن

(١) انظر : الصورة الأدبية - لمصطفى ناصف - ص ٩٨ - ٩٩ .

الصور دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية إلا أنها تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة ، فهي لا تختار العناصر الحسية ، لأنها تبدو في ذاتها جميلة ، فجبال العناصر أو قبورها لا يعنى شيئاً بالنسبة للشعر الحديث ، إذ المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلاً مثيراً (١) .

هذا مجمل ما قيل من آراء حول هذه الظواهر الفنية المحدثّة ، وفي ضرورة الانقلاب بها على لغة الشعر العربي المعاصر من جانبها البنائي . . . وهي آراء استطاعت أن تؤصل في الحياة الأدبية لهذه الظواهر التي أصبحت من أهم ملامح التغيير في مسار القصيدة العربية المعاصرة .

ولسنا نزعم أن كل شاعر استقل بوحدة من هذه الظواهر ؛ ففي هذا الزعم فوق كونه خطأً فنياً بليغاً - محاولة للتعسف والقسر الذي لا يطيقه منطق الظاهرة في الفن . . . ولكن الأمر جرى في الشعر العربي المعاصر على نسق آخر استفاد فيه كل الشعراء من كل الظواهر ، بحيث يمكن أن تبدو في القصيدة الواحدة ملامح الوحدة العضوية ممترجة بشخصية الأسلوب وبالمعادل الموضوعي ، وبحيث يمكن كذلك أن تستطيع قصيدة أخرى أن تحتاز قيمة الوحدة العضوية ، ولكنها تحبط إحباطاً كاملاً في التعبير عن ذاتها بالصورة الشعرية . . . وهكذا تتوزع هذه الظواهر في قصائد الشعر العربي المعاصر على تفاوت حائل أو مكثف بين شاعر وشاعر ، وبين قصيدة وأخرى لشاعر واحد في بعض الأحيان .

يقول العقاد في قصيدته (جمال يتجدد) :

كلما قلت لي الربيع جميلٌ قلت حقاً وزاد عندي جمالا

(١) انظر : الأدب وفنونه - لعزالدين إسماعيل - ص ١٢٠ - ١٢١ .

عجباً لي ، بل العجبية عندي صور الكون كم يسعن كمالا
خلتني قد وعيتهن عيانا وتتبع من وعوها خيالا
شاعراً عاشقاً وقارئ كُتب قرأ الكتب دارساً فأطالا
فاذا نظرة بلحظك تبدى صوراً ما طرقت عندي بالآ
بعداد الأنوار في أعين الحب نعد الأكوان والأجيالا

فالشاعر هنا يجسد إحساسه بتجدد الجمال الخالد في كل مظهر من مظاهر الكون الصائتة والصامتة ، وتلوح الوحدة العضوية في قصيدته بارزة بروزاً واضحاً ، فهي تدور حول إحساس واحد لا ينتقل الشاعر من مفردة من مفرداته إلا بعد استيفائها استيفاء كاملاً ، وهو ينتقل في التعبير عن هذا الإحساس انتقالاً نامياً يبدأ من الخاص « الربيع » وينتهي إلى العام « الكون » ، ونحس معه بأن كل بيت يسلم إلى كل بيت يليه ، وأن المعنى يتخلق شيئاً فشيئاً حتى يتكامل بتكامل الأبيات ، ولا يبدو أنه محتاج بعد ذلك إلى مزيد .
ويقول شكري في قصيدته (رثاء عصفور) :

ليت أن الربيع إذ مت ماتا حلت ميتا بين الربيع وبينى
كنت حلياً للروض والروض غص بالتدلى في أيكه والتغنى
فرزئناك شادياً علم الشاعر أن يجلب القلوب بلحن
نغمات مثل الربيع حسان وغناء يحبي الهوى والتمنى
كفنوه بالغص من ورق الورد ولا تضرحوا الضربح للدفن
وحفيف الغصون أروع ناع للذي كان حلية فوق غصن
فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت ، والطيور زهر يغنى
فالشاعر هنا يجيد بناء قصيدته بناءً فنياً ، ويبدع خيالاً في استقصاء عالم

الطير والغناء وتشبيهاً في قوله « فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت ، والطير
زهر يغنى » ، وحساً في استشعاره بحيلولة موت العصفور بينه وبين الربيع ،
ووحدة في جريانه في جو شعورى واحد وتوثيق غرا أبياته بعضها ببعض ،
وفكراً في استقصاء كل ما يمكن أن يقال في موت طائر صديق ، وعاطفة في
هذا الوجد الصوفي الذى يودع به الشاعر طائره الصغير .

ويقول المازنى في قصيدته (فى الرثاء) :

قضى غير مأسوف عليه من الورى	فتى غره فى العيش نظم القصائد
لقد كان كذاباً وكان منافقاً	وكان لثيم الطبع نزر المحامد
وكان خبيث النفس كالناس كلهم	جباناً قليل الخير جم الحقائق
وقد كان مجنوناً تضاحكه المنى	وفى ريقها سم الصلال الشوارد
فقاتس وما واساه فى العيش واحد	ومات ولم يحفل به غير واحد
وجاء إلى الدنيا على رغم أنفه	وراح على كره الأمانى الشوارد

« « «

أراد خلود الذكر فى الأرض ضلة	فأورده النسيان مر الموارد
ولم يبكه إذ مات إلا أجيرة	لها زفرة لولا الله لم تصاعد
فلا دمع يروى يوم ولى ترابه	وكيف يروى ترابه غير واجد
فلا تندبوه إنه ليس بالأسى	حقيقاً ولا أهل الهموم العوائد
ونخلوه للديدان تأكل لحمه	وذاك لعمرى خطب كل البوائد
ولا تزعجوا الديدان بالندب إنها	هدى لمن تطويه سود الملاحد
وقوموا ارقصوا قد فاز بالموت موجه	بلى ربما كان الردى خير ضامد
لعل لست فى حاجة إلى التأكيد على	أن المازنى يطل هنا من خلال كل بيت

وكل جملة ، وأن « شخصية الأسلوب » أظهر من أن تحتاج في هذه الأبيات إلى تدليل ، فهذه السخرية الفلسفية الشفافة ، وهذا التشاؤم الشاعر المتمرد ، وهذا العبث بمواضيع التعبير عن مضمون معين بشكل لغوى معين - كلها سمة من سمات المازنى الشاعر الفنان الذى تناول كل معنى وكل شيء عبر نتاجه الشعرى والفكرى بمنطق السخرية والعبث والتشاؤم الفلسفى المتمرد الشفاف . . . إننا نألف في الرثاء أن يذكر الشاعر مناقب المرنى ، فما بالك إذا كان المرنى هو الرأى ، ولكن المازنى يتمرد على هذه الوضعية ، وينحنى على كل المقابح التى يمكن أن يلصقها حتى يميت ، ويفضح من خلال ذلك كذب الدموع المستأجرة ، وخواء العالم المتهدم ، وزيف الخلود الأجوف الفارغ ، ويترك الملقى غارقاً فى الإحساس بأنه أمام أسلوب له شخصية متفردة لا تختلط تخومها بتخوم غيرها على الإطلاق .

ويقول نعمة قازان من مطولته (معلقة الأرز) :

فقلتم بقول النحاة فقلت	لقد كان ذلك فى البصرة
أقاس النحاة حدود الزمان	ومرمى خيالى وعقليتى
لقد حددوها لأفكارهم	فضاقت وزمت على فكرتى
فقلتم بقول الكسائى فقلت	وجبران قال على صحة

* * *

إذا فتح الله يوماً على رفعت البناء على الكسرة
فإن كنت نظماً فقد تكسرونى وإن كنت شعراً فيا منعتى !
إن هذا الهجوم العاصف على قواعد اللغة يبين إلى أى مدى كان هؤلاء الشعراء ضائقين بالحدود اللغوية قاموساً ونحواً ، وهذه سمة عامة من سمات شعر

المهجر وأبولو .

إن هؤلاء الشعراء ضاقوا لسبب غير مفهوم وغير مبرر بقواعد اللغة ، ورأوا
أنها قيد يعوق من حرية انطلاقهم في آفاق الحرية الشاملة ، فتمردوا عليها ،
ولكنهم - مع الأسف - لم يعثروا على مفاتيح الحرية الحقيقية ، فبقى تمردهم
أشبه بومضات البرق الخاطف في ليل العواصف .

ويقول سعيد عقل في قصيدته (أجمل منك ؟ لا) ؟

أجمل منك ؟ لا

لم يضرب الرباب

لم تحلم الحجار في الحلى

ولم ينحط الشعر في كتاب

أطرف منك ؟ لا

لم تخبضن ذراع

باحق عطر أرهق الفلا

يا ضحكة أوجعت الشعاع

إذا الفراشات عراها احتياج

لا تهربى

على إحداها وأنت السراج

يا مطلبى

أطيب منك ؟ لا

لم تعتصر دوال

مارنة الكئوس ؟ ما الطلى ؟

يا سكرة سكب يد المحال .

هنا يتنى المنطق انتفاء قاطعاً في اللغة ، لأن حق العطر الذي يرهق الفلا ،
والضحكة التي توجع الشعاع ، والعاشق الفراشة ، والمعشوقة السراج ، والمرأة
التي هي سكرة سكب يد المحال - لا تجرى على منطق اللغة العربية المألوف ،
ولا تجرى حتى على منطق اللغة الشعرية التي تتأبى على المنطق العادي في اللغة ،
ولكنها خرق لعادة التعبير في اللغة ، وتهديم لحوائط المعنى في الأسلوب ،
وتضحية بالجدوى في سبيل شكل جمالي يتعالى على برودة التشوه في منطق
تجريدى تفضى مقدماته إلى نتائج ، أو تسلم فيه مرحلة معنوية إلى مرحلة معنوية
أعلى . . إن الشكل هنا هو العشق والعاشق والمعشوق إذا جاز أن نستعير من
كلمات الصوفية لندل على نوعية هذا اللون التعبيري الجديد .

ويقول صلاح عبد الصبور من قصيدته (الظل والصليب) :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس

فتحس رأسك !

فتحس رأسك !

هذا المقطع يبدأ بطرح قضية هائلة (هذا زمن الحق الضائع) وكان يمكن في

الشعر القديم أن يعقب الشاعر على هذا الاستهلال بالصراخ على ضياع الحق ،

والإستنفار لاسترداده ، وتهديد ساليه بالويل والثبور . . ولكن الشاعر هنا

تحدث عن قضية الحق الضائع ، وأرجعها إلى سبب فلسفى عميق ، هو غياب

العقل الحضارى ؛ واندلاع وحشية الغاب ، كل ذلك فى همس خافت أليف ،
لا تملو نبرته . ربما لأنه يعرف أن الحق يضيع فى زحمة الصخب ، ويسترد
مواقعه فى صحبة الهمس العاقل والحركة المفكرة .

ويقول محمود درويش فى قصيدته (خطوات فى الليل) :

دائماً . . نسمع فى الليل خطى مقربة

ويفر الباب من غرفتنا
دائماً ، كالسحب المغتربة !
ظلك الأزرق من يسحبه
من سريرى كل ليلة ؟
الخطى تأتى ، وعيناك بلاد
وذراعاك حصار حول جسمى
والخطى تأتى

لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى يا شهرزاد ؟
والخطى تأتى ولا تدخل .

كونى شجراً
لأرى ظلك
كونى قرأً
لأرى ظلك
كونى خنجراً

لأرى ظلك فى ظلى . . ورداً فى رماد !
دائماً أسمع فى الليل خطى مقربة

وتصيرين منافىً . . تصيرين سجونى

حاولى أن تقتلينى

دفعه واحدة

لا تقتلينى

بالخطى المقتربة !

هنا لم يحاول الشاعر أن يتجه إلى بلاده بالمشاعر العارمة اتجاهاً مباشراً .
ولكنه اتخذ من الخطوات المقتربة فى الليل معادلاً موضوعياً لحلم الخلاص وتحرير
أرضه المأسورة . .

إن الشاعر ينقل إلينا عذابه الروحى المثلث بالأوجاع والحنين من خلال شىء
خارجى عن عالم الذات ، ولكن هذه الشىء لا يلبث حين يتكامل تجسده فى
القصيدة أن يهمس إلى المتلقى بكل الأحزان التى يريد الشاعر تفجيرها فى كلماته .
وهذا هو جوهر المعادل الموضوعى .

ويقول عبد الوهاب البياتى من قصيدته (عين الشمس أو تحولات محبى
الدين ابن عربى فى ترجمان الأشواق) :

أحمل قاسيون

غزاة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور

ووردة أرشق فيها فرس المحبوب

وحملا يشغو وأبجدية

أنظمه قصيدة ، فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمرها

تحت قبض الصوف

أكلم العصفور

وبردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحا أندبها : فدارها أعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدى ومن قبلى .

في هذا الشعر لا نستطيع أن نضع أيدينا على معالم محددة ، لا نستطيع - من

خلال هذا التضييب الكثيف الذى ينشره الشاعر حول مضمونه - أن نقول :

إنه يريد أن يقول شيئاً معيناً بالذات ، ولكننا مع ذلك نحس أن في هذا الشعر

بعداً أعمق من البعد المألوف في الشعر الواضح المسطح ، نحس أن الشاعر يحمل

الأرض والطبيعة والسماء تحت أهدابه ويعدو بها جميعاً وراء « الحقيقة » التى

يهم بحبها وينشدها ولكنها دائماً تهرب منه ، إن الغموض الكثيف الذى أشاعه

الشاعر في قصيدته لم يقف حائلاً بين المتلقى وبين الإحساس العميق بخصب

ما يشيع في القصيدة من أجواء فلسفية وصوفية وميتافيزيقية يلوح الشاعر من

خلالها تائفاً إلى معانقة الأشمل والأكمل ، وحسب قصيدة ما أن توحى بهذا

الجو ، وتلهم هذا الإحساس !

ويقول أحمد عبد المعطى حجازى في قصيدته (مقتل صبي) :

الموت في الميدان طن

الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة .
فما بكت عليه عين !

* * *

الموت في الميدان طن
العجلات صفرت ، توقفت ، قالوا : ابن من ؟
ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه !
يا ولداه !
قيلت ، وغاب القائل الحزين
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحد
فالناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد !
مات ولد !
الصدر كان قد همد
وارتد كف عض في التراب
وحملت عينان في ارتعاب
وظلتا بغير جفن !

قد آن للساق التي تشردت أن تستكن !

وعندما ألقوه في سيارة بيضاء

حامت على مكانه المخضوب بالدماء

دبابة خضراء !

هذه قصة شعرية كاملة تعكس مصير الغرباء في المدن الكبيرة ، والشاعر لم يهدر شيئاً من التفاصيل الموحية التي يمكن أن تضيف إلى القصيدة بعداً جديداً ، فالموت كظاهرة شاملة حط في الميدان إيجاء بأن شيئاً ما سيحدث . . وفجأة صفرت العجلات . . وتوقفت ، وقيل : ابن من ؟ وهذا يختصر الشاعر رحلة الحياة والموت . . وحين ينتهى كل شيء يتساءل ! عابر من هنا وعابر من هناك ولا يجيب عن كل التساؤلات أحد ، فالناس في المدائن الكبرى عدد ، جاء ولد ، مات ولد . كل الأشياء متساوية . . وفي حركة شعرية نافذة يصور الشاعر صراع الصبي مع لحظاته الأخيرة على الأرض ، الصدر كان قد همد ، وارتد كف عض في التراب ، وحملت عينان في ارتعاب ، وظلنا بغير جفن . . ويستدعى الشاعر دبابة خضراء لترسم نقطة النهاية في رحلة الفتى الراحل إلى ما وراء الغروب . . إن القص هنا ظاهر من خلال الشكل والمفردات والبناء القصصي الشاعر المناسب .

ويقول أدونيس من قصيدته (هذا هو اسمي) :

نحمل الأزمنة

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة

إن التعبير هنا لا يميل إلى لون من التجريد الذي كان شائعاً في الشعر العربي ، ولا إلى لون من البوح الخطابي الذي كان طابعاً غالباً على كثير من نماذج هذا الشعر العربي ، ولكنه تعبير قائم على تجسيد الصور والإفضاء من خلالها بكل ما يريد الشاعر أن يقول ، فالجمعوع الحاملة للأزمة ، والمازجة بين الحصى والنجوم ، والسائقة للغيوم كأنها قطع من خيول راکضة ، كلها صور جمالية تنبض بالدفء والفحوى ، وتعانق قيمة الجمالية فيها قيمة البنائية ، فالصورة ليست مقصودة لشكلها الجمالي الجامد المحدود كما كانت في القديم ؛ وإنما لوضعها البنائي من حيث إنها جزء من حركة التعبير الشاملة في العمل الفني المعاصر .

بقى أن نشير إلى أن الشعر المعاصر ملأ هذه الأشكال المختلفة بحرارة التجربة وتزوعها إلى صدق التعبير . . وأنه انقلب على مبدأ المحسنات التقليدية التي كانت تراد لذاتها إمعاناً في إظهار الشاعر لمزيد من الصنعة الخارجية والإغراب المظهري . . وأنه بتر الجملة الشعرية وكملمها بالصمت حيناً ويجزء من الصمت حيناً آخر ؛ ليعطى مدلول الجملة أكبر من مدلول واحد . . وأنه - في النهاية - لا يكف عن مواصلة التجريب والمغامرة في الشكل واللغة والمضمون .

وهكذا نرى أن ظواهر البناء ، والوحدة والأسلوب والحرية والهمس والمعادل والغموض والقص والصورة ليست ظواهر نظرية تتجسد فقط في كتابات النقاد والدارسين ؛ وإنما هي ظواهر فنية تتجسد في قصائد الشعر وإبداع الشعراء ، مما يؤكد أنها ظواهر حقيقية وافقت روح تطور الشعر في هذه المرحلة ، فاستحالت فيه إلى دم يجري في شرايينه ، وملامح تطل من عينيه . ولا ينبغي أن نصادر هذا المنطق بزعمنا أن بعض هذه الظواهر أو كلها

عرفت طريقها إلى الشعر العربي القديم في هذا العصر أو ذاك ؛ فإننا لا نجهل أن الشعر العربي القديم قد حاول على كل أرض ، وجرب في كل اتجاه ، ولكنه بالنسبة إلى هذه الظواهر المحدثه لم يفعل شيئاً سوى كونه ألم بها خطفاً في نص من هنا أو بعض قصيدة من هناك ، أما الشعر المعاصر فقد أخذها على عاتقه قضية فنية لها حدودها وفلسفتها ، ومازال يبدع من خلالها حتى تكاملت ظاهرة حقيقية .

إن الذين يحاولون مصادرة كل شيء باسم وجوده في القديم لا يفتنون إلى أنهم يحففون بدعوتهم هذه ينابيع اقتدار هذا القديم على إنجاب الجديد ، ويخطئون فهم أن القديم الممتلئ هو وحده الذي يعطى حواريه سلاح الرد عليه بما يزودهم به من جسارة وتفتح واستشراف للآفاق العريضة .
- وإذن . . فالوحدة العضوية - مثلاً - قد يكون الحائمي^(١) قد أشار إليها هنا أو هناك^(٢) ، وقد يكون ابن طباطبا العلوي^(٣) قد فصل القول فيها بعض

(١) الحائمي (ت ٣٨٨ هـ) .

(٢) روى صاحب زهر الآداب عن الحائمي قوله : (مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه بمعنى ، فتي انفصل واحد من الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر الجسم ذاعاه تتخون محاسنه وتعفى معالنه) وقوله : القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا يفصل جزء منها عن جزء ، وقوله بعد أبيات أوردها للتأنيب الديباني : وهذا هو كلام متناسب تقتضى أوائله وأخيره ، ولا يتميز منه شيء من شيء . ولو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذي واصلوا المعاني وفتحوا أبواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزاً . انظر زهرة الآداب ٣ - ١٦ .

(٣) يقول ابن طباطبا : وأحسن الشعر ما يتنظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره =

الشيء ، وقد يكون عبد القاهر الجرجاني^(١) قد تعرض لها في حديثه عن المعاني والنظم ، وقد يكون المرصني قد ألمح إليها في الوسيلة الأدبية^(٢) ، وقد يكون خليل مطران قد فطن إلى ضرورتها في مقدمة ديوانه^(٣) . . . وقد يكون غير واحد من الشعراء القدماء - كالمعري مثلاً - قد فطن إليها وطبقها في قصائده من شعره . . . ولكن الوحدة العضوية كبناء نقدي وفني له فلسفته الخاصة وتحموه المعروفة لم يؤصل لها سوى شعراء الديوان : العقاد وشكري والمازني ، حتى = على ما ينسقه قائله فإن قدم بيتا على بيت دخل الخليل ، ويقول : يجب أن يكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تنافس في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها . انظر : عيار الشعر ١٢٤ - ١٢٧ .

(١) يقول عبد القاهر : (من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض) انظر : دلائل الإعجاز - ٦٧ - ٧٠ .
 (٢) يقول المرصني (انظر هداك الله آيات هذه القصيدة فأفردنا بيتا بيتا نجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لتفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث) . . انظر : النقد والبقاد المعاصرون - لندور - ص ٢١ - ٢٢ .

(٣) يقول مطران : هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها . انظر : ديوان الخليل ، ج ١ ، المقدمة .

أصبحت في الفكر النقدي والإبداع الشعري على السواء ظاهرة كاملة وليس مجرد إشارة عابرة قد تكون مقصودة لصاحبها وقد لا تكون . . وعلى هذا النحو يمكن أن ننظر إلى سائر هذه الظواهر التي تكون الملمح المتفرد لحركة الشعر العربي المعاصر بلا خلاف .

* * *

نستطيع إذن أن نقرر في النهاية أن التمرد امتد ليس إلى الانقلاب على قيود الوزن والقافية في الشعر فحسب ، ولكن إلى الخروج على مواضع اللغة نفسها من خلال تحطيم العلاقات المنطقية وإبتداع أنساق تعبيرية ليست في طوق اللغة ذاتها ؛ فقد امتد هذا التمرد إلى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية في الجملة ؛ فالصفات ملحقة بغير موصوفاتها ، والتشبيه قائم على التضييب لا على التصويء ، والجملة لا تتم وإن تمت بغير الصورة المألوفة في تركيب الجملة العربية . . وامتد التمرد إلى خلخلة الجسور الواصلة بين حاضري الإبداع الشعري وبين (التقاليد الراسخة) بحثاً عن أشكال ومضامين أكثر تلاؤماً مع طبيعة العصر وأحلام إنسانه المتمرد ؛ وامتد التمرد إلى احتواء معنى التجديد والحدأة والمعاصرة والأصالة ، ولكنه كان يضيف دائماً إلى كل مصطلح من هذه المصطلحات معناه الذاتي « التمرد » فالتجديد المتمرد غير التجديد الباعث أو المترم بقضية الإحياء . . والحدأة المتمردة غير الحدأة التاريخية التي تستمد وجودها الأساس من حلولها المعين في مرحلة تاريخية حديثة . . والمعاصرة المتمردة غير المعاصرة المواكبة . . والأصالة المتمردة - أي الناقدة والمنتخبة - غير الأصالة المرتدة العابدة للقديم لمجرد أنه قديم . . وامتد التمرد إلى تجاوز الذات حين فرغ من تجاوز الأنماط ، وتجاوز الذات هنا بغير انتهاء ، وأيضاً فإن

تجاوز الذات لا يعنى فقدانها ، ولكنه تجاوز للبسيط إلى المركب ، وللسطحي إلى العميق ، وللجزئى إلى الكلى .

كان هذا هو حجم التمرد على لغة الشعر أملاً في الوصول إلى لغة معاصرة قادرة على مخاطبة إنسان المرحلة ، وعلى احتواء الهموم الذاتية والاجتماعية والحضارية ، وعلى العبور بالإبداع العربى في الشعر من عصر البداوة إلى عصور التألق والكمال ، ونجمل إلينا أن الأمل قد تحققت بعض أبعاده إن لم يكن قد تحقق جل أبعاده بلا مبالغات !

* * *

المحتويات

صفحة

٥

٢٤

٦٨

١٢٤

● مدخل

● التردد على الشكل

● التردد على المضمون

● التردد على اللغة

رقم الإيداع	١٩٧٨/٥٠٩٥
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٥٢٠ - ٠

٧٤/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)

2.

10/003.3

